

SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES

VOLUMES 85-87

PASCUAL ROCH

A MODERN METHOD

For the

GUITAR

(School of Tárrega)

IN THREE VOLUMES

Vol. I, $2.50, net
Vol. II (in preparation)
Vol. III (in preparation)

MÉTODO MODERNO

Para

GUITARRA

(Escuela Tárrega)

EN TRES VOLÚMENES

MÉTHODE MODERNE

Pour la

GUITARE

(École de Tárrega)

EN TROIS VOLUMES

NEW YORK · G. SCHIRMER · BOSTON

29319c

TÁRREGA

Dos Palabras

Séanos permitido presentar al discípulo, al que en vida se llamó Francisco Tárrega; al guitarrista genial que no tuvo quién le supere ni iguale; al compositor insigne cuyos estudios, obras y preludios en número de algunos cientos, andan esparcidos entre los que tuvimos la dicha de conocerlo y de recibir sus provechosas enseñanzas; al que ennobleció y dignificó este sin par instrumento, elevándolo a considerable altura y, dió vida y calor en el mismo, como nadie, a un sin fin de concepciones de aquellos clásicos llamados, Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Schumann, Mendelssohn, etc.

¿Quién que haya oido salir de la caja misteriosa de su guitarra, huérfana hoy de sus caricias, raudales de armonía, ya para admirar una fuga de Bach, una sonata de Beethoven, un minuetto de Mozart, un nocturno de Chopin, etc., no sintió al instante veneración profunda por el que ya no existe?

¿Quién no ha gozado de intensas emociones, admirando las bellezas de sus delicadas mazurkas *Adelita* y *Marieta*, de su gavota *Maria*, de su *Capricho Árabe*, de su *Danza Mora*[1] y de tantas otras producciones, que retratan el espíritu de aquella singular naturaleza, dotada de tan extraordinaria sensibilidad?

¿Y que no diriamos de la música popular, cuyos cantos, ora alegres, ora tristes, ya melancólicos, ya vibrantes y viriles como los de su obra la célebre *Jota Aragonesa*, que tal parece que están fotografiados en la guitarra?

De su portentosa escuela, cuya creación a él solo le estaba reservada, siendo a nuestro humilde juicio su labor más meritoria, no queremos hablar; baste decir que con ella dejó trazado el único camino que conduce el dominio del mecanismo de este instrumento, y que sin la cual, las verdaderas maravillas que dejó escritas, páginas hermosas que perpetuarán su memoria, hubiesen muerto con él.

[1]El *Capricho Árabe* y la *Danza Mora*, se ejecutan en muchas bandas de música; para orquesta creemos que harían mejor efecto.

TÁRREGA

To the Reader

We beg leave to introduce to the student the man who, during his lifetime, was known as Francisco Tárrega—the gifted guitarist without superior or rival; the admirable composer whose studies, pieces and preludes, to the number of several hundreds, are the heritage of those among us who were so fortunate as to know him and to enjoy the advantage of his instruction; the man who, more than any other, won favor and high esteem for his instrument, endowing it with life and warmth, as none before him, for the reproduction of the conceptions of authors considered classical—Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Schumann, Mendelssohn, etc.

Who can have heard the floods of harmony that issued from the mysterious depths of his guitar—no longer swept by the master's hand—listening spellbound to a fugue by Bach, a Beethoven sonata, a minuet by Mozart, or a nocturne by Chopin, without a feeling of profound admiration for him who is no more?

Who has not been penetrated by keenest delight while hearkening to the lovely strains of his delicate mazurkas *Adelita* and *Marieta*, his *Capricho Árabe*, his *Danza Mora*,[1] and many another creation that exhales the spirit of this unique temperament, gifted with so extraordinary a sensibility?

And what might we not say of his popular music, whose melodies, now gay, now wistful or even melancholy, and again thrilling and virile like those of his celebrated Jota Aragonesa, are tone-pictures photographed, as it were, by the guitar!

Of his marvellous method, whose creation was so peculiarly original with himself, being, in our humble opinion, his most meritorious work, we shall not speak; let it suffice to say, that in it there is marked out the sole path which leads to a command of the mechanism of the instrument, and that without it the veritable miracles which he bequeathed us in writing, beautiful pages that perpetuate his memory, would have died with their author.

[1]The *Capricho Árabe* and the *Danza Mora* are played by many military bands; we think they would be more effective arranged for orchestra.

TÁRREGA

Préface

Qu'il nous soit permis de présenter aux élèves, l'incomparable guitariste sans rival, Francisco Tárrega, l'admirable compositeur de centaines de préludes et de morceaux légués à ceux qui comme nous, eurent la bonne fortune de le connaître et de bénéficier de ses leçons; Tárrega, le grand artiste qui plus qu'aucun autre fit apprécier la guitare à sa juste valeur, et cela par la chaleur, la virilité de son jeu et par son interprétation des conceptions des auteurs classiques tels que Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Schumann, Mendelssohn, etc.

C'était non sans un sentiment de profonde admiration pour celui qui n'est plus qu'on pouvait écouter les harmonieux et ravissants accents de sa guitare quand il jouait une fugue de Bach, une sonate de Beethoven, un menuet de Mozart ou un nocturne de Chopin, et c'est aussi avec un intense plaisir et une réelle émotion qu'on entend les belles mélodies de ses délicates mazurkas Adelita et Marieta, de son Capricho Arabe, de sa Danza Mora,[1] et de bien d'autres créations reflétant l'esprit de Tárrega dont l'unique tempérament était doué d'une extraordinaire sensibilité.

Et que pourrions nous ne pas dire de sa musique populaire avec ses mélodies gaies, tristes, mélancoliques, vibrantes et viriles, qu'il savait rendre si suggestives sur sa guitare, comme par exemple sa célèbre Jota Aragonesa?

De sa merveilleuse et originale méthode, nous pouvons, selon notre modeste opinion, dire qu'elle constitue son travail le plus méritoire. On y trouvera la clé du mécanisme de la guitare, sans laquelle les admirables pages qui perpétuent sa mémoire—véritables merveilles qu'il nous a léguées par écrit—auraient péri avec leur auteur.

[1]Le Capricho Arabe et la Danza Mora sont joués par beaucoup de musiques militaires. Nous pensons que ces morceaux feraient encore plus d'effet s'ils étaient arrangés pour orchestre.

MÉTODO MODERNO PARA GUITARRA

Primera Parte

CONSIDERACIONES GENERALES

CAPÍTULO I

Introducción

Este modesto trabajo, que la reconocida benevolencia de los amantes de la guitarra nos anima a dar a la publicidad, bien podemos asegurar que es el fruto de muchos desvelos, dudas y desalientos.

Tentados estuvimos más de una vez de abandonar tal empresa, superior por todos conceptos a nuestra limitada inteligencia y a la falta de elementos y datos, necesarios a toda obra, que cual ésta, requiere estar bien acabada; pero el cariño inmenso que profesamos a la guitarra, y la sacrosanta memoria que guardamos en el fondo de nuestra alma para el que fué nuestro maestro y amigo leal y cariñoso, el incomparable y maravilloso guitarrista Don Francisco Tárrega, fueron causas obligadas para determinarnos a dar fin a nuestro empeño.

Hemos dividido la presente Obra en cinco partes dedicadas exclusivamente a ejemplos y ejercicios de mecanismo, necesarios para la educación e independencia de los dedos de ambas manos; al conocimiento musical del diapasón, y a las innumerables bellezas y efectos propios de la guitarra.

El resto se compone de Estudios, Preludios y Composiciones.

Basados en la incomparable escuela del señor Tárrega, la cual se presta a un sinnúmero de combinaciones mecánicas, ha sido nuestro más firme propósito, escribir estas en forma progresiva, pretendiendo con ello haber hecho una Obra verdaderamente didáctica y, por lo tanto, *nueva y original.* En ningún caso hemos olvidado, que la práctica debe acompañar siempre a la teoría, para no dar lugar a confusiones.

En cuanto a los Estudios, Preludios y Composiciones a que hemos hecho referencia, y muchos más, inéditos hasta hoy, los adquirimos del Maestro cuando recibíamos sus provechosas enseñanzas. Hemos creído un deber de conciencia darlos a

A MODERN METHOD FOR THE GUITAR

Part One

GENERAL CONSIDERATIONS

CHAPTER I

Introduction

The present modest work, which the benevolent approval of lovers of the guitar encourages us to publish, represents the fruit of prolonged toil, doubt and discouragement.

More than once we were tempted to abandon the undertaking as one wholly beyond our limited powers, and because of the lack of the necessary facts and data which any work, of whatever description, requires as a proper foundation. Nevertheless, our intense devotion to the guitar, and the venerated memory that lives within our soul of him who was both a teacher and a dear and loyal friend, the incomparable and wonderful guitarist Francisco Tárrega, determined us to accomplish the task.

We have divided the present work into five parts exclusively devoted to examples and exercises for practice, as required for the training and the independence of the fingers of both hands, for a musicianly understanding of the compass and the innumerable beauties and effects peculiar to the guitar. The remainder consists of Studies, Preludes, and compositions.

Based on the incomparable method of señor Tárrega, a method which lends itself to innumerable mechanical combinations, it has been our invariable aim to present them in progressive form, and by this means to construct a genuinely didactic work which is, in consequence, new and original. In no case have we forgotten that theoretical instruction should always be accompanied with practical work, that no confusion may result.

As for the studies, preludes and compositions to which we referred above, and much more hitherto unpublished material, they were all received from the Master while we were under his admirable instruction. We considered it an affair of conscience to lay them before the student in order that he, in his turn,

MÉTHODE MODERNE POUR LA GUITARE

Première Partie

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

CHAPITRE I

Introduction

L'œuvre modeste que la bienveillante approbation des passionnés de la guitare nous encourage à publier, représente le résultat d'un travail acharné plein de moments de doute et de découragement.

Plus d'une fois nous fûment tentés d'abandonner l'entreprise comme étant au-dessus de nos moyens limités et aussi à cause du manque de certaines données nécessaires constituant la base de tout travail de n'importe quelle description. Néanmoins, nous nous sommes décidé à publier cette méthode, non seulement à cause de l'intense intérêt que nous portons à l'instrument, mais aussi en souvenir de celui qui fût à la fois le professeur et le cher et loyal ami, le merveilleux guitariste, *Francisco Tárrega.*

Nous avons divisé cet ouvrage en cinq parties exclusivement consacrées aux exemples et exercices du mécanisme nécessaires pour l'éducation et l'indépendance des doigts des deux mains, pour la connaissance parfaite du diapason et des moyens pour produire les nombreux effets propres à la guitare.

Le reste consiste en études, préludes et compositions. Cette méthode étant basée sur l'incomparable enseignement de Tárrega, nous avons eu pour but d'indiquer les innombrables combinaisons techniques d'une manière progressive afin de présenter un travail didactique, qui par cela même est nouveau et original; de plus nous n'avons pas oublié que l'instruction théorique doit toujours être accompagnée de l'application pratique. Aux études, préludes et compositions mentionnés plus haut, nous avons ajouté beaucoup de matériel inédit que le maître nous donna durant son admirable enseignement et nous considérons comme un devoir de conscience de placer tout ce matériel devant l'élève afin qu'à son tour il reconnaisse

conocer al discípulo, para que éste, considere justos y sobradamente merecidos, en su día, los elogios que al inmortal Tárrega tributamos en el capítulo de presentación.

Teniendo en cuenta la excesiva extensión y tamaño del Texto, se publica en tres volúmenes. El presente, consta de las dos primeras partes de mecanismo, de Recreaciones sencillas y de algunos de los Preludios o Estudios mencionados.

El 2° volumen consta de la tercera y cuarta parte de mecanismo, de otros de los Preludios citados, y de las composiciones referidas.

Y el tercer volumen consta de la quinta parte de mecanismo, de otros tantos Preludios de los dichos, y de buen número de Composiciones del Maestro; y de otras transcritas por él.

Las obras musicales de cada volumen van escritas al final, sin indicar las páginas en que periódicamente deben estudiarse. Honradamente entendemos, que esta facultad es propia del Profesor, quién con su discreción y competencia y, según la inteligencia del discípulo, procurará estimular a éste en el estudio y ejecución de dichas Recreaciones, siempre que lo crea conveniente.

may recognize how just and well-merited are the praises bestowed in our Introduction on the immortal Tárrega.

In consideration of the vast amount and importance of the material presented, it is published in three volumes.

Volume I contains the first two parts devoted to mechanical training, some easy Recreations, and a few of the above-mentioned Preludes or Studies.

Volume II contains Parts 3 and 4 of mechanical training, together with more of the Preludes and certain compositions.

Volume III contains Part 5 of the mechanical training, various further Preludes, and a large number of the Master's compositions, with other works transcribed by the author.

The musical works contained in each volume will be found at the end, without indication of the pages which their study should accompany. It is assumed that the teacher will use his discretion in this matter, and, according to the student's progress, seek to stimulate his zeal by the practice and execution of the Recreations as he may see fit.

combien Tárrega mérite les éloges prodigués dans notre préface.

Considérant la quantité et l'importance du matériel à présenter, nous publions cet ouvrage en trois volumes. Le premier volume contient les deux premières parties consacrées au mécanisme, des récréations faciles et quelques préludes et études.

Le deuxième volume contient les troisième et quatrième parties du mécanisme ainsi que des préludes et quelques morceaux.

Le troisième volume est consacré à la cinquième partie du mécanisme ainsi qu'à d'autres préludes, à un grand nombre des compositions du Maître et à des morceaux transcrits par l'auteur. Les compositions sont placées à la fin de chaque volume sans indication des exercices qui doivent accompagner leur étude. Le professeur, pour stimuler le zèle de l'élève, lui fera jouer les récréations suivant les progrès accomplis.

CAPÍTULO II

Descripción de la Guitarra

La guitarra la constituyen: una caja hueca que en una de sus caras tiene un agujero llamado *boca;* dicha cara recibe el nombre de tapa *armónica*, en la cual hay un *puente* o pieza de madera con seis agujeros por donde se pasan y atan las cuerdas; un *mango* sólido pegado a la *caja;* dos *aros* o lados que circunscriben la parte lateral de dicha *caja*, formando en su dirección tres curvaturas: una mayor convexa en la parte que recae al puente; una cóncava que está hacia el borde de la *boca* más cercano a dicha curvatura mayor y, otra curvatura menor convexa, que comprende desde dicho punto, hasta el final del *mástil*, en donde existe una pieza de madera, llamada *zoquete;* y un *suelo* o fondo. Tabla opuesta a la tapa armónica.

En el *mango* existen: la cabeza, llamada generalmente *pala*, que forma un ángulo con el resto de éste, tiene seis agujeros, donde se colocan unas piezas de madera lla-

CHAPTER II

Description of the Guitar

The guitar consists of a hollow body, having on the upper side an aperture called the soundhole; the upper side itself is called the soundboard, and bears on its lower end the bridge, which is a strip of wood pierced by six holes for the attachment of the strings; to its upper end is fastened the neck carrying the fingerboard; the body has two sides curving inward at the middle to form the bouts; and a flat back, forming the lower portion of the instrument opposite the soundboard.

The neck of the guitar bears at its upper extremity the head or peg-box, which is set at an angle with the neck and is provided with six holes in which are inserted the pegs for tuning the strings; the neck proper, flat above and convex below, connects the head with the body; at the junction of head and neck is the nut, a strip of ivory with six notches through which the strings pass and over which they are firmly stretched.

CHAPITRE II

Description de la Guitare

La guitare consiste en un corps creux dont la table supérieure est, vers le milieu percée d'une ouverture appelée rosace.

Cette table que l'on nomme harmonique, porte près de son extrémité inférieure un chevalet percé de six trous pour attacher les cordes; à la partie supérieure de la table harmonique est fixé le manche qui supporte la touche; aux deux côtés de l'instrument, une dépression arcée se dessine le long des éclisses, et parallèle au plan de la table harmonique se trouve le dos qui est plat. A l'extrémité du manche de la guitare se trouve la crosse dessinant un angle obtus avec le manche; elle est percée de trous pour recevoir les six chevilles servant à accorder l'instrument; le manche proprement dit qui unit la crosse avec le corps de l'instrument est plat au-dessus et convexe au-dessous; à la jonction de la crosse et du manche se trouve un sillet en ivoire portant six en-

madas *clavijas;* el *mástil*, plano por delante y convexo por detrás, que se extiende desde el principio de la *pala* a la *caja;* la primera *cejuela* o piececita de hueso, con seis ranuras por donde pasan las cuerdas, tomando allí un punto de apoyo, antes de llegar a las *clavijas*.

Desde la primera cejuela a la boca, hay una serie de dieciocho *trastes* o espacios, divididos por unas piececitas de metal lineales y paralelas, que reciben el nombre de *divisiones*.[1]

Llámase *sobre-punto*, a la pieza de madera en que está formado el *diapasón* por medio de dieciocho *trastes*, que dividen cromáticamente las piececitas de metal antes mencionadas.

Desde el puente a las *clavijas*, se extienden seis *cuerdas*, denominadas *prima*, *segunda*, *tercera*, *cuarta*, *quinta* y *sexta;* las tres primeras de tripa, y las tres últimas de seda, revestidas de metal, llamadas también bordones.

CAPÍTULO III

Condiciones que se Requieren en una Buena Guitarra

Considérase por buena, la que además de estar fabricada a conciencia, posee una voz clara, sonora y melodiosa; justa proporción y correspondencia de voces en todo el diapasón, cuyas divisiones han de estar distribuidas y colocadas con exactitud matemática, para que la afinación sea perfecta; suave de mano izquierda y, que con serlo, no impida exajerar la fuerza de ambas manos, sin que por ello cerdeen las cuerdas, pues si están muy separadas del plano que describe el sobre-punto, se dice que la guitarra es *dura*. El mérito del constructor, consiste, en procurar que las cuerdas estén tan poco separadas de las primeras divisiones, que parezca que realmente rocen con éstas, dando, no obstante, claro el sonido; *tiro*[2] proporcionado para afinar a *tono normal;* clavijero mecánico de metal con espiral de acero; puente dividido en dos partes, la posterior en donde se atan las cuerdas y la anterior en la cual se coloca dentro de una hendidura una piececita de hueso que comprende algo más del

[1]El vulgo llama erroneamente *trastes* a las *divisiones*.

[2]Entiéndese por *tiro*, la distancia que hay desde la primera *cejuela* a la segunda.

The fingerboard extends from head to soundhole, and bears a series of eighteen parallel metal strips called frets, against which the strings are pressed to produce the various degrees of the chromatic scale.

From the bridge to the pegs six strings are stretched, named, from highest to lowest, first, second, third, fourth, fifth and sixth; the three highest are of gut, the three lowest of silk wound around a core of metal.

CHAPTER III

Requirements for a Good Guitar

The prime requisites of a good guitar, besides being built in a workmanlike manner, are a clear, sonorous and singing tone; the proper balance and harmony of tone throughout its compass, the frets marking the chromatic divisions being adjusted with mathematical exactitude in order that the tuning may be perfect; easy for the left hand, and at the same time permitting both hands to display their full strength without making the strings buzz or rattle. If the strings are too far away from the plane of the fingerboard, the touch is called stiff. A good guitar-maker will see to it that the strings are so slightly raised above the first frets that they appear actually to touch them, and nevertheless produce clear tones. The vibrating string-length (between the upper and lower nuts) must allow the guitar to be tuned to standard pitch; the peg-box should be the modern machine-head with metal screws; the bridge divided into two parts, the tailpiece to which the strings are attached, and the front piece which holds in a groove a strip of bone or ivory called the lower nut and a trifle longer than the space occupied by the six strings; the soundboard of Hungarian firwood,

tailles dans lesquelles les cordes passent fermement tendues.

Sur la touche qui s'étend de ce sillet supérieur à la rosace est disposée une série de dix-huit petits sillets, ou petites touches en métal formant des cases et contre lesquelles on presse les cordes pour produire les différents degrés de la gamme chromatique. Les six cordes sont tendues des chevilles au chevalet et elles se nomment de la plus haute à la plus basse : 1ère, 2ème, 3ème, 4ème, 5ème et 6ème corde; les trois plus hautes cordes sont de boyau, les trois plus graves sont de soie entourée de métal.

CHAPITRE III

Conditions Requises pour une Bonne Guitare

Un instrument fait consciencieusement doit pouvoir rendre un son clair, sonore et chantant; ses différents registres doivent être bien balancés dans toute l'étendu du diapason; les divisions chromatiques de la touche doivent être mesurées et ajustées avec une précision mathématique pour que l'accordage puisse se faire parfaitement; la main gauche doit être d'un usage facile et les deux mains doivent pouvoir s'employer en pleine force sans altérer la qualité de son. Un bon luthier veillera à ce que les cordes soient légèrement élevées au-dessus des premières touches, paraissant même les toucher, et malgré cela il faut qu'elles soient susceptibles de produire des sons clairs. Le toucher sera dur si les cordes sont trop éloignées du plan de la touche. La longueur de la corde vibrante (du sillet au chevalet) doit permettre d'accorder la guitare au diapason normal; le cheviller doit être le modèle mécanique moderne avec chevilles de métal. Le chevalet se compose de deux parties : la partie postérieure où les cordes sont attachées et la partie antérieure dans laquelle est insérée une petite pièce transversale d'os ou d'ivoire appelée le sillet inférieur, d'une longueur dé-

ancho que ocupan las seis cuerdas, llamada *segunda cejuela;* tapa armónica de pinabete de Hungría, muy tupida de hebra; suelo y aros de *palo santo* legítimo del Brasil; *chicaranda* de Filipinas, ciprés, nogal de España, caoba de Cuba, sycomoro, doradillo, arce, meple de ojo de pajaro, etc. La *prima* y la *sexta* es conveniente que no estén muy a la orilla del diapasón, a fin de evitar que al *pisarlas* salgan fuera del mango, produciendo un sonido raro y desagradable.

very dense in texture; back and sides of genuine Brazilian *guaiacum sanctum* (a species of lignum vitæ); or *chicaranda* from the Filipines, cypress, Spanish walnut, Cuban mahogany, sycamore, maple, birdseye maple, etc. It is best that the outside strings should not be too near the edge of the fingerboard, so that when plucked they do not fly beyond the neck, producing a thin, disagreeable tone.

passant légèrement l'espace occupé par les six cordes; la table harmonique est faite de sapin de Hongrie d'une texture très serrée; le dos et les éclisses sont faits de vrai gaïac brézilien, (espèce de lignum vitæ) ou des bois suivants: chicaranda des Philippines, cyprès, noyer espagnol, acajou de Cuba, sycomore, érable champêtre, etc. Il importe de veiller à ce que la première et la sixième corde ne soient pas placées trop près des bords de la touche afin que les doigts ne les poussent pas au delà de cette dernière, ce qui produirait un son désagréable.

CAPÍTULO IV

Maderas y Otros Enseres que se Empléan Generalmente en la Construcción de Guitarras para Conciertos

Sin embargo de haberse enumerado varias clases de maderas, las más usuales son: suelo y aros de palo santo legítimo del Brasil; tapa armónica de pinabete de Hungría; puente y sobre-punto de ébano; mango y zoquete de cedro, de Cuba. Los trastes deben ser de metal blanco y el clavijero mecánico.

Suelo y aros de arce, o de meple (ojo de pajaro); con todo lo demás igual a la anterior.

Las maderas empleadas para la fabricación de estas guitarras han de estar bien curadas.

Nota: En nuestros días están reputadas como mejores, las guitarras de los que fueron insignes artífices D. Antonio Torres y D. Vicente Arias, cuyos instrumentos por su sencillez en la construcción; por su elegancia, por sus condiciones de sonoridad, por su voz varonil y pastosa, etc., son joya preciada para el guitarrista.

También existen actualmente algunos constructores que vienen dedicando atención y esmero especial, a la fabricación de las guitarras, y entre ellos mencionamos a D. Enrique García. Muchos de sus instrumentos son ya hoy muy apreciados, y es indudable que con el tiempo gozarán de mayor fama que en la actualidad.

CHAPTER IV

The Various Woods and Other Materials Generally Used in Constructing Concert-Guitars

Although we enumerated several different kinds of wood above, those most generally used are the genuine Brazilian lignum vitæ for the back and sides; Hungarian fir for the soundboard; bridge and fingerboard of ebony; neck and bracket of Cuban cedar; the frets of white metal, and a machine-head.

Or the back and sides are of maple (birdseye maple); the rest of the instrument being as stated above.

Any wood used in making these guitars ought to be thoroughly seasoned.

Note. At the present time the guitars reputed to be the best are those made by the late distinguished craftsmen Don Antonio Torres and Don Vicente Arias, whose instruments, with regard to carefulness of construction, elegance of form, quality of resonance, and rich, full tone, are the delight of the guitarist.

However, there are some few living guitar-makers who devote especial care and attention to the construction of their instruments; among these we will mention Don Enrique García, many of whose guitars are highly appreciated; they doubtless will be still more highly prized in years to come.

CHAPITRE IV

Des Différents Bois et Autres Matières Employés dans la Construction des Guitares de Concert

Quoique nous ayons déjà mentionné plusieurs sortes de bois employés pour la fabrication des guitares ordinaires, ceux dont on fait les guitares de concert sont le vrai gaïac brézilien (lignum vitæ) pour le dos et les éclisses, le sapin de Hongrie pour la table harmonique, l'ébène pour la touche et le sillet, le cèdre de Cuba pour le manche et une partie de la crosse. Les petits sillets qui séparent les cases sont en métal blanc et le cheviller est à mécanique. Le dos et les éclisses sont aussi faits d'une espèce d'érable; le reste de l'instrument comme il a été expliqué plus haut.

Tous les bois employés pour construire les guitares devront être parfaitement secs.

Note : De nos jours les guitares réputées les meilleures sont celles qui furent faites par les défunts et distingués artisans, Don Antonio Torres et Don Vicente Arias. Leurs instruments, étant donnés les soins apportés à leur construction, l'élégance de leur forme, leur qualité et quantité de son font les délices des guitaristes. Cependant il y a actuellement des luthiers qui font de très bonnes guitares. Nous pouvons recommander celles de Enrique García qui sont fort appréciées, et il est indéniable que par la suite elles seront encore plus recherchées.

CAPÍTULO V

Como Debe Tenerse Colocada la Guitarra

Sentado el discípulo en una silla de las corrientes (ni alta ni ba-

CHAPTER V

How to Hold the Guitar

The student should be seated in an ordinary chair, neither too high nor too low, the left foot resting on

CHAPITRE V

Manière de Tenir la Guitare

L'élève doit être assis sur une chaise ordinaire, ni trop haute, ni trop basse, le pied gauche posé sur un

ja), coloque el pié izquierdo sobre un taburete de 12 a 20 centímetros de alto, según su talla y contestura física, y como mejor se acomode a la altura en que debe tener colocado dicho pié, procurando que el muslo izquierdo forme con el cuerpo, un ángulo ligeramente agudo; separe la rodilla derecha, para que la caja del instrumento pueda colocarse bien; coja la guitarra, abrácese a ella arrimándosela al corazón; inclínela un poco hacia la izquierda; *apoye todo el pié* derecho materialmente sobre el suelo y, no se acostumbre por lo tanto a hacerlo sobre las plantas de los dedos y el talón en alto, cuya posición es violenta y perjudicial; apoye la guitarra por su curvatura inferior cóncava sobre el muslo izquierdo, sin dejar entre éste y dicha curvatura, abertura ninguna; procure que la tapa armónica caiga casi perpendicularmente al suelo, mantenga el cuerpo derecho con naturalidad y cuide de no inclinarlo hacia la izquierda ni de dejarlo caer con abandono, pues éllo no solo no reporta ventaja ninguna sino que es motivo muchas veces de otros hábitos que solo sirven para entorpecer la educación mecánica de ambas manos; la pala de la guitarra debe quedar a la altura del hombro y, la división doce al nivel de la cabeza del discípulo. Véase Lámina de Tárrega.

Llamamos poderosamente la atención respecto a la costumbre de inclinar el instrumento hacia arriba, bien atrayéndolo por su parte superior, bien separándolo por la inferior, haciéndole perder su posición perpendicular. Consecuencia natural de fijar la guitarra así, es obligar a la mano y antebrazo izquierdos, a describir forzadamente un arco para llegar al diapasón que, alejado en virtud de la posición descripta, dificulta que los dedos ejerzan la presión necesaria sobre el mismo y, que lo puedan recorrer con la soltura que podrían hacerlo, de tener colocado el instrumento como es debido.

Ciertamente que esta costumbre se suele adquirir, con el buen propósito de asegurarse de los trastes que se han de pisar; pero ésto, lejos de ofrecer ventajas, es contraproducente: la mano izquierda de por si, domina al diapasón con más facilidad de lo que generalmente se cree, si a su tiempo, desde

a footstool six or eight inches high (according to his stature and physical conformation); the height at which the foot should be placed being such, that the left thigh forms a slightly acute angle with the body, and the right knee so far away that the body of the instrument can be comfortably adjusted. Lay hold of the guitar, pressing it against the left side of the chest and slightly tilted toward the left; rest the right foot squarely and firmly on the floor, never allowing yourself to acquire the habit of resting the foot on the toes with the heel lifted up, this position being awkward and unfavorable; let the lower bout (incurve) of the guitar rest on the left thigh so snugly as to leave no perceptible space between them, and so that the soundboard is nearly vertical; hold yourself erect in a natural and easy position, taking care not to lean over to the left or to stoop carelessly, for such a posture is not only disadvantageous, in itself, but often induces other habits which serve merely as hindrances to the mechanical training of both hands. The neck of the guitar should reach the height of the shoulder, and the twelfth fret be in line with the student's head. (*Cf.* the cut of Tárrega.)

We invite particular attention to the habit of tilting the instrument backwards, hugging the upper side close to the body, with the lower side far away, and so sacrificing the vertical position of the guitar. The natural consequence of holding the guitar thus, is to oblige the left hand and forearm to bend far around in order to reach the fingerboard, which is wrongly placed by reason of the position described, rendering it difficult for the fingers to exert the proper pressure upon it, and, however carefully the manipulations are accomplished, to hold the instrument in place.

To be sure, this habit is really formed with the excellent intention of seeing exactly which frets are to be stopped; but this, instead of being an advantage, is just the reverse; the left hand, acting independently, gains command of the fingerboard with greater facility than is generally supposed, if it is trained from the very beginning to perform all its exercises in the correct position; and on the contrary, careless habits in

tabouret de douze à vingt centimètres de hauteur suivant sa grandeur et conformation physique et placé assez haut pour que la cuisse gauche forme un angle aigu avec le corps; le genou droit doit être assez loin pour que la guitare puisse être facilement tenue en place; celle-ci doit être pressée contre le côté gauche de la poitrine et légèrement inclinée vers la gauche; le pied droit doit être fermement placé en équerre sur le plancher et il faut avoir soin de ne pas lever le talon, cette position étant très gauche et préjudiciable; la partie cintrée inférieure de la guitare doit reposer sur la cuisse gauche de façon à ne laisser aucun espace entre elles deux et pour que la table harmonique soit presque verticale; l'élève doit se tenir droit dans une position naturelle en prenant soin de ne pas s'incliner nonchalamment vers la gauche, car une telle position n'est pas seulement désavantageuse, mais souvent donne naissance à d'autres inconvénients qui empêcheront le développement du mécanisme des deux mains. Le manche de la guitare doit atteindre au niveau de l'épaule et la douzième case de la touche doit être en ligne avec la tête de l'élève. (Voir le portrait de Tárrega.) Nous attirons particulièrement l'attention sur l'habitude de pencher l'instrument en arrière, pressant la partie supérieure contre le corps et tenant la partie inférieure éloignée de celui-ci, par conséquent, sacrifiant la position verticale de la guitare. Cette position force la main gauche et l'avant-bras à se tendre outre mesure pour atteindre à la touche; cette dernière par la position décrite se trouvant mal placée, les doigts ne peuvent exercer la pression exigée et cela malgré les efforts pour tenir l'instrument en place. Naturellement, cette habitude de pencher l'instrument en arrière se contracte par le désir légitime de voir l'endroit où les doigts se posent; mais ceci produit l'inverse d'un avantage. La main gauche agissant d'une manière libre et indépendante contrôle la touche avec plus de facilité que l'on imagine, si dès le début, pour jouer chaque exercice, elle est employée dans la position correcte, et au contraire, les mauvaises habitudes dans la manière de tenir la guitare constituent des obstacles très difficiles à surmonter. Aussitôt que les exercices deviennent de plus en plus

un principio, se la educa, acostumbrándola a ejercitarse y practicar en debida forma o, por lo contrario, descuidando el hábito de colocarse bien la guitarra se crea un obstáculo —un vicio pudieramos llamar—más difícil de corregir cuanto más arraigado se tiene. Téngase en cuenta, que a medida que los *ejercicios*, por su índole, vayan ofreciendo mayores dificultades, es cuando menos podemos prescindir de que la guitarra esté en su posición perpendicular, para que los dedos aprovechen las ventajas de alcance, presión y soltura que ésta colocación ofrece.

No es solamente la mano izquierda la que sufre las consecuencias de una mala posición; la mano derecha, desde el momento en que la guitarra deja de estar colocada debidamente, no cae con naturalidad sobre las cuerdas sino que queda en el aire, por lo que los dedos no pueden articular con la libertad que debieran.

holding the guitar develop an obstacle—we might say, a vice—the more difficult to overcome, the more incorrect the posture assumed. It should be remembered, that at the time when the exercises are, in the nature of the case, growing more and more difficult, is when we are least able to forgo the advantages obtained by having the guitar in the vertical position, in order that the fingers may profit by the facility in striking, pressing, and lifting, which is afforded by this position.

It is not the left hand alone which is hampered by an incorrect position; the right hand, just as soon as the guitar is held improperly, cannot lie naturally on the strings, but is held too high, so that the fingers are unable to operate with due freedom.

difficiles, selon la nature des cas, il faut penser aux avantages obtenus par le fait de tenir la guitare dans la position verticale, ce qui permet aux doigts de se lever, de frapper et de presser avec aisance. Une mauvaise position n'influe pas seulement sur l'action de la main gauche, mais aussi sur celle de la main droite; cette dernière dès que la guitare est mal tenue ne peut pas se placer naturellement sur les cordes et par le fait que celle-ci est tenue trop haute les doigts ne peuvent agir avec la liberté voulue.

CAPÍTULO VI

Como Debe Obrar la Mano Izquierda

Colocada la guitarra correctamente, péguese suavemente el codo izquierdo al cuerpo; hecha esta operación, colóquese la última falange del dedo pulgar apoyada en su yema y manteniendo éste *recto*, un poco más abajo de la mitad del mástil sin hacer presión sobre el mismo (lámina Nº 6). Así al recorrer los otros dedos el diapasón, lo harán con soltura e independencia; ahueque luego la mano y manténgala paralela a dicho diapasón, con la muñeca naturalmente doblada, sin forzarla; extienda los dedos cada uno frente a su traste correspondiente y procure que sus últimas falanges, bien arqueadas, caigan a plomo y en forma de martillo sobre dichos trastes, para pisar las cuerdas (lámina Nº 2).

Hemos dicho que el dedo pulgar debe apoyar la guitarra colocando la última falange en el mástil, algo más abajo de su centro y recomendamos se tenga mayor empeño en que nunca sea la unión de las dos falanges la que sostenga el mango: prefiera siempre la tendencia, de que la extremidad del dedo citado, sea la que sirva de sostén al mango del instrumento y, que la media caña descanse por su parte más próxima

CHAPTER VI

How to Use the Left Hand

Holding the guitar in the manner described in the preceding chapter, press your left elbow gently against your body; then, keeping the thumb straight, set its fleshy tip-joint against the neck of the guitar, somewhat below the middle, but without pressing on the neck (*cf.* Fig. 6). In this position the fingers can be applied to the keyboard with facility and mutual independence. Then, holding the hand hollow, place it straight across the strings, the wrist bent naturally without constraint; then extend the fingers to the fret opposite each, with the joints well rounded so that the tip-joints fall vertically like little hammers on their respective frets, to stop (press on) the strings (*cf.* Fig. 2).

As explained above, the left thumb should support the guitar by setting its tip-joint against the neck a little below the middle, and we advise that great care be taken not to hold the point of junction of the thumb-joints against the neck; the tendency is always preferable, to let the extremity of the tip-joint sustain the guitar, and that the second joint, in turn, should lie nearer to the lower edge of the neck, in order to avoid the embracing (or not much less) of the neck by the hand, which would

CHAPITRE VI

Manière d'Employer la Main Gauche

Tenant la guitare de la manière décrite dans le chapitre précédent, pressez légèrement le coude gauche contre le corps, puis placez la partie charnue du bout du pouce tenu droit contre le manche de l'instrument, plus ou moins au-dessous du milieu et sans serrer (figure 6). Dans cette position, les doigts peuvent se poser facilement sur la touche et agir avec mutuelle indépendance. La paume de la main creusée, placez cette dernière au-dessus des cordes, le poignet courbé naturellement sans raideur, puis étendez les doigts vers leur case respective, avec les phalanges arrondies afin que les bouts des doigts puissent frapper sur les cordes comme des petits marteaux (figure 2).

Comme il a été expliqué plus haut, le pouce gauche doit supporter la guitare en plaçant sa dernière phalange contre le manche, un peu au-dessous du milieu, et nous conseillons de prendre grand soin de ne pas placer le point de jonction des deux phalanges contre le manche. Il sera toujours préférable de laisser l'extrémité de la dernière phalange soutenir la guitare et la première phalange, à son tour, doit se placer plus près du bord inférieur du manche afin d'éviter

a la orilla inferior, a fin de evitar que pueda en ningún momento resultar apretado como ocurriría si fueran la unión mencionada de las falanges, o todo el dedo pulgar, los que sostuvieran el mástil por más arriba del centro de la media caña.

La tendencia de abrazar con la mano izquierda el mástil de la guitarra es sumamente perjudicial.

CAPÍTULO VII

Colocación del Antebrazo y Mano Derecha

Impuesto el discípulo de lo dicho en los capítulos V y VI, apoye suavemente y cerca del codo, el antebrazo derecho sobre la curvatura mayor convexa del *aro*, sin hacer absolutamente presión ninguna; deje caer la mano con naturalidad, y procure que la parte de ésta que está cerca del dedo pulgar, quede separada de la caja armónica, una pulgada aproximadamente, y algo más separada la que corresponde al dedo pequeño, cuya tendencia es natural, pero en forma tal que los dedos extendidos, caigan por su propio peso hacia la boca de la tapa en su parte más próxima al diapasón, dejando entre aquellos y éste, unicamente la distancia precisa para que al pulsar las cuerdas no lo hagan en las últimas divisiones y por lo tanto encima del sobre-punto, a excepción de algún caso propio para la imitación de algún instrumento, que en su lugar se explicará. Colocada la mano en esta forma, observará el discípulo que el brazo y antebrazo describen un ángulo agudo cuyo vértice es el codo, consecuencia de la verdadera colocación de la guitarra; por lo contrario, inclinando ésta hacia atrás y dejando forzosamente un hueco entre la curvatura mayor convexa y el muslo, hay que tener el cuerpo caido, viéndose entonces obligados los dedos de dicha mano a pulsar arrimados al puente, en donde además de producir un sonido duro y desagradable, se ven privados de funcionar con entera libertad.

Creyendo un deber primordial, advertir al discípulo de la importancia suma que tiene la colocación de la mano derecha, pasamos a hacer algunas consideraciones sobre el particular. Hemos indicado en capítulos anteriores la forma en que debemos colocar la guitarra, así como el brazo izquierdo y su mano,

happen if either the point of junction of the two joints, or the entire thumb, were used to sustain the neck further back than halfway between edge and centre.

The tendency to embrace the neck of the guitar with the left hand is an extremely bad habit.

CHAPTER VII

How to Hold the Right Forearm and Hand

Having assumed the position explained in Chapters V and VI, the student should lay the right forearm near the elbow lightly over the broadest curve of the side of the guitar, without pressing it in the least; let the right hand hang easily, so that the thumb-side is about an inch from the soundboard, and the outside edge of the hand a trifle further away, which is the natural tendency, for when the fingers are extended they will fall by their own weight across that portion of the soundhole which is nearest to the fingerboard, the fingers thus being just far enough away from the fingerboard to pluck the strings without getting above the frets at its end, and equally distant from the bridge, excepting in special cases when it is desired to imitate certain instruments, as will be explained in due course. When the hand is placed in this form and position, the student will notice that the upper arm and forearm form an acute angle whose point is the elbow, this form resulting from the correct way of holding the guitar; contrariwise, when the guitar is tilted backward so as to leave a space between its side at the broadest curve and the player's thigh, one is obliged to bend forward so that the fingers of the right hand have to pluck the strings near the bridge, consequently producing a harsh, disagreeable tone and being unable to act with entire freedom.

Considering it a matter of the first importance to convince the student of the necessity of holding the right hand correctly, we shall proceed to make some observations in greater detail. In preceding chapters we have explained the position in which the guitar ought to be held, and more particularly how the left arm and hand should be placed to gain full

d'étreindre (ou pas beaucoup moins) le manche avec la main, ce qui arriverait si le point de jonction des deux phalanges où le pouce entier était employé pour soutenir le manche un peu au-dessous de la moitié de l'espace entre le bord et le centre. La tendance à étreindre le manche de la guitare avec la main gauche est une mauvaise habitude.

CHAPITRE VII

Position de l'Avant-bras Droit et de la Main Droite

Ayant pris la position décrite dans les chapitres V et VI l'élève devra placer légèrement la partie de l'avant-bras près du coude sur la partie la plus convexe de l'éclisse et cela sans la moindre pression; il devra laisser la main droite tomber naturellement afin que le côté extérieur du pouce soit à environ deux centimètres et demi de la table harmonique et le côté extérieur de la main un petit peu plus éloigné, ce qui est l'inclination naturelle, afin que les doigts étendus tombent de leur propre poids au-dessus de la partie de la rosette qui est à proximité de la touche; les doigts étant ainsi tenus assez loin de la touche afin de pincer les cordes sans qu'ils viennent se placer au-dessus des dernières cases, et en même temps être assez éloignés du chevalet. (Excepté dans des cas spéciaux quand on désire imiter certains instruments, comme il sera expliqué plus loin.) La main placée de cette façon et dans cette position, l'élève remarquera que le bras et l'avant-bras forment un angle aigu dont le point d'intersection est au coude, ce qui résultera de la manière correcte de tenir la guitare, contrairement au cas où la guitare inclinée en arrière laisse un espace entre la partie la plus convexe de l'instrument et la cuisse du guitariste, l'obligeant de se pencher en avant afin que les doigts de la main droite puissent pincer les cordes près du chevalet, ce qui produit un son dur et désagréable et aussi empêche de jouer avec entière liberté.

Considérant qu'il est très important de convaincre l'élève de la nécessité de tenir la main droite correctement, nous allons continuer à donner plus d'explications détaillées. Dans le chapitre précédent, nous avons expliqué la manière de tenir la guitare et plus particulièrement

para poder ejercer cierto dominio sobre el instrumento, y muy especialmente sobre el diapasón; oportunamente explicaremos cómo han de pulsarse las cuerdas y articularse los dedos, y lo esencial de tan delicado detalle; todo ello reviste tal interés, que tememos no haber sido lo suficientemente explícitos, o no haber sabido llevar a la convicción del discípulo, la imprescindible necesidad de sujetarse en un todo a nuestras prescripciones, porque solo ajustándose a ellas, será posible la ejecución de *ejercicios* y de *pasajes*, que por su naturaleza no podrían ejecutarse de otro modo, o los dificultaríamos innecesarimente, en virtud de vicios que con nuestras observaciones tratamos de evitar. Pero con tener tanta importancia como tiene todo lo expuesto, no es, ni con mucho, de la transcendencia que la colocación de la mano derecha en sí representa. Cualquier defecto que a esta mano se refiera, influye como ninguno en entorpecer y dificultar la labor mecánica de que necesita la guitarra. Realmente, es de la manera de articularse los dedos al pulsar las cuerdas, de donde depende la posibilidad de adquirir una buena y verdadera ejecución; pero como la consecución de este extremo, está tan directamente relacionada con la colocación de la mano, que de ello depende a su vez el que los dedos puedan articular bien, el discípulo deberá poner toda su atención a este respecto y, cumplir nuestras instrucciones estrictamente. Como ya hemos dicho, la mano, al caer con naturalidad, lo hará con los dedos extendidos; estos formarán con el plano de las cuerdas un ángulo recto que a todo costa se procurará conservar mientras se ejecute, (véase lámina número I) teniendo buen cuidado de no inclinarlos hacia adelante, tendencia general que obliga a estos a pulsar las cuerdas diagonalmente, con lo cual no hay seguridad en la pulsación, ni se producen las voces tan sonoras y limpias. Adquirido el hábito de atacar las cuerdas, con la mano colocada siempre en la forma que la hemos descripto, el resultado responderá cumplidamente al fin que se persigue, que no es otro, sino lograr una pulsación segura con el menor esfuerzo posible.

Desde luego, que los inconvenientes de no fijar bien la mano, guardan relación exacta con las dificultades de mecanismo de lo que

command over the instrument and especially over the fingerboard; in due time we shall explain how the strings are to be plucked and how the fingers should be bent. In giving all these minute directions we are prompted by the fear of not being sufficiently explicit—of our inability fully to convince the student of the absolute necessity of implicitly following our directions; because it is only by obeying our instructions to the letter that he can learn to execute the exercises and passages which, in the nature of the case, can not be played in any other manner, or are rendered unnecessarily difficult by reason of faults which our instructions seek to make him avoid. And yet, however important we may consider all that has hitherto been set forth, it is by no means of such transcendant importance as the correct manner of applying the right hand, in and by itself. Any defect whatever in the functioning of the right hand has more effect than anything else in impeding and embarrassing progress in overcoming the mechanical difficulties presented by the guitar. In fact, the possibility of acquiring a good and correct style depends on the manner in which the fingers are bent and the strings are plucked; because, just as the attainment of this mastery stands in direct relation to the position of the hand, so upon this latter depends, in turn, the ability of the fingers to function properly; therefore, the student should concentrate his attention on this point and follow our instructions exactly. As remarked above, the hand, when falling naturally, hangs with extended fingers which form a right angle to the plane formed by the strings, a position which must be maintained without fail while playing (*cf.* Fig. 1), taking special care not to extend the fingers forward—a general tendency which obliges them to pluck the strings diagonally, a position in which one neither has confidence in playing nor obtains clear and resonant tones. When the habit is once established of plucking the strings with the hand always held in the correct position described, the result will correspond precisely to the desired objective, which is simply confidence in plucking the strings with the least expenditure of force.

While the embarrassments due to a faulty position of the hand are in exact proportion to the mechanical

comment le bras gauche et la main droite doivent être placés pour contrôler l'instrument et spécialement la touche. Nous expliquerons au moment voulu la manière de pincer les cordes et d'articuler les doigts. Nous donnons toutes ces minutieuses explications, car nous craignons de ne pas être assez explicites et de ne pouvoir pleinement convaincre l'élève de l'absolue nécessité de suivre nos instructions à la lettre pour apprendre à exécuter les exercices et les passages qui, suivant la nature des cas, ne peuvent pas être joués d'une autre manière et qui seront rendus inutilement difficiles par les fautes que nos instructions cherchent à faire éviter. Quoique tout ce que nous ayons dit jusqu'à présent soit très important, ce qui concerne la manière correcte d'employer la main droite l'est plus encore. Le moindre défaut dans l'emploi de celle-ci est plus préjudiciable que tout autre, car il influera sur les efforts pour surmonter les difficultés du mécanisme. En fait, la possibilité d'acquérir une correcte exécution, dépend de la manière de tenir les doigts et de pincer les cordes; par conséquent, cette maîtrise étant en rapport direct avec la position de la main, celle-ci dépendant à son tour de l'habilité à articuler correctement les doigts, l'élève devra concentrer toute son attention sur ce point et suivre strictement nos instructions. Comme il est mentionné plus haut, la main doit tomber naturellement avec les doigts étendus formant un angle droit avec le plan de la surface des cordes, position qui doit être absolument maintenue (figure 1), prenant soin de ne pas étendre les doigts en avant—une tendance générale qui fait pincer les cordes diagonalement, et position qui supprime toute sureté dans le jeu et empêche d'obtenir une sonorité claire. Une fois l'habitude prise de pincer les cordes avec la main toujours tenue dans la correcte position décrite plus haut, le résultat correspondra précisément au but désiré qui est d'assurer le pincement des cordes avec la moindre dépense de force possible. Quoique les inconvénients dûs à une mauvaise position de la main sont en exacte proportion des difficultés du mécanisme de la musique à exécuter, il n'est pas moins certain qu'il serait ridicule, pour des passages d'une difficulté reconnue, de prétendre à une exécution brillante ou d'espérer

se haya de ejecutar; pero no es menos cierto, que así como sería vano pretender una ejecución brillante, o conseguirla en pasajes o ejercicios de reconocida dificultad mecánica, no pulsando y articulando de manera impecable, de igual modo lo fácil deja de serlo, por el solo hecho de ejecutar sin escuela. En una palabra: sin el estudio y la atención de que han sido objeto la colocación de la mano derecha y el movimiento de sus dedos, ni la guitarra hubiera producido las prodigiosas bellezas que en un tiempo se creyeron irealizables, llegando a la altura que el inmortal Tárrega la colocara, ni habría sido posible que tan delicado instrumento, hubiese llegado a ofrecer las facilidades que relativamente ofrece hoy para su estudio.

CAPÍTULO VIII

Importancia Suma del Dedo Pulgar de la Mano Derecha y Modo de Pulsar del Mismo

La educación del dedo pulgar de la mano derecha, es de tal importancia, que si desde un principio no se pone especial cuidado en el modo como debe éste pulsar las cuerdas, es indudable que inutiliza el libre funcionamiento de los otros dedos.

El pulgar debe pulsar *con solo el movimiento de su última falange* y por la parte de yema más próxima a la cuerda, sin mover el resto del dedo ni la mano. (Lámina Nº 1.) Cada vez que éste dedo haya pulsado una cuerda, *con su última falange*, como queda dicho, doblará ésta hacia adelante y la unirá suavemente con su yema al dedo índice : así es como debe hacerse uso de este dedo. (Lámina Nº 3.)

No hay necesidad, como generalmente se acostumbra, de bajar el antebrazo cada vez que el pulgar pulsa una cuerda, descargando por tal causa sobre ésta, dicho dedo y la mano. ¡Como si la última falange, en la forma indicada no bastará por si sola a cumplir su misión!

Acostumbrado el dedo a pulsar como queda dicho, contribuye eficazmente al libre funcionamiento de los otros dedos, pues es indudable que debiendo pulsar estos en la forma que se describirá en el capítulo siguiente, si hubieran de bajarse el antebrazo y la mano cada vez que el pulgar pulsa una cuerda, tendrían

difficulties of the music to be played, it is no less certain that, as it would be foolish to strive after brilliant execution or to expect to acquire it in passages of recognized mechanical difficulty without plucking the strings and working the fingers faultlessly, it is equally futile to hope for such attainments by dint of practice without proper instruction. In a word, without studying and bearing in mind the directions for holding the right hand and for applying its fingers, the guitar would not have achieved the marvellous beauties which were formerly considered unrealizable, attaining the heights to which the immortal Tárrega raised it, nor would it have been possible for so delicate an instrument to offer such a wealth of variety as its study to-day comparatively affords.

CHAPTER VIII

Great Importance of the Right Thumb; and How to Use It

The training of the right thumb is of such peculiar importance that if, from the very beginning, one does not devote special attention to the way in which it is used to pluck the strings, it will infallibly hinder the free employment of the other fingers.

The thumb should pluck the string solely by the movement of its tip-joint, catching the string by the edge of the tip which is turned most closely toward it, without moving either the rest of the thumb, or the hand. (See Fig. 1.) Every time that the thumb has plucked a string with its tip-joint, as aforesaid, it should continue its bending movement until brought up gently against the forefinger; such is the manner in which the thumb should be used. (See Fig. 3.)

It is not necessary, though a very general habit, to lower the forearm every time that the thumb plucks a string, thus displacing not only the arm, but also the thumb and hand. As if the tip-joint, used as above explained, were unequal to performing its task!

When the thumb is trained to act as we have shown, it contributes efficiently to the free action of the other fingers; for it is unquestionable that, if these fingers are to pluck the strings in the form explained in the next chapter, if the player

de l'acquérir sans pincer les cordes et employer les doigts d'une manière impeccable; il est également futile d'espérer d'arriver à un tel résultat à force de travail sans les instructions propres et adéquates. On peut dire que si on n'avait pas continuellement pensé à la propre manière de tenir la main droite et à employer correctement les doigts, la guitare n'aurait pas pu de nos jours être à même de produire d'aussi merveilleux effets, d'offrir une telle richesse de variétés et d'atteindre à la proéminente position à laquelle Tárrega l'éleva.

CHAPITRE VIII

Importance du Pouce Droit et Manière de l'Employer

L'éducation du pouce droit pour le pincement des cordes a une telle importance que si en commençant à travailler on n'attache pas une attention spéciale à la manière de l'employer, il empêchera le libre fonctionnement des autres doigts. Le pouce doit pincer par le seul mouvement de la dernière phalange et en employant l'extrémité faisant face à la corde, sans mouvoir ni le reste du pouce, ni la main (voir figure 1).

Chaque fois que le pouce a pincé la corde avec son extrémité, comme il est indiqué plus haut, il doit continuer la courbe qu'il a commencé à décrire jusqu'à ce qu'il soit amené doucement contre l'index. (Voir figure 3.) Il n'est pas nécessaire, comme on le fait généralement, de baisser l'avant-bras chaque fois que le pouce pince la corde, car cela fait non seulement changer la position du bras, mais aussi celle du pouce et de la main. Comme si le bout du pouce employé de la façon décrite ne pouvait pas suffire à la tâche! Lorsque le pouce est entraîné à se mouvoir comme nous l'avons montré, il contribue à faire efficacement fonctionner les autres doigts; car il est indéniable que si ces doigts vont pincer les cordes de la manière expliquée dans le chapitre suivant, et si l'instrumentiste est forcé d'abaisser l'avant-bras et la main chaque fois que le pouce pince la corde, ceux-ci

que subirse inmediatamente para que los otros dedos lo verificasen como corresponde, lo cual equivaldria a un movimiento constante de sube y baja.

Así pues, y teniendo en cuenta la importancia suma de este dedo, recomendamos al discípulo se atenga en un todo a las explicaciones que con respecto a la manera de obrar del mismo le hemos dado.

has to lower the forearm and hand every time that the thumb plucks, they have to be lifted again immediately in order to place the fingers correctly, and are thus constrained to a continual see-saw motion.

Consequently, and taking into consideration the great importance of the thumb, we advise the student to follow, in every detail, the instructions we have just given concerning its use.

doivent être immédiatement levés à nouveau afin de placer les doigts correctement, et ainsi ils sont astreints à un continuel va-et-vient.

Par conséquent, prenant en considération la grande importance du pouce, nous conseillons à l'élève de suivre soigneusement toutes les instructions données pour son emploi.

CAPÍTULO IX

Como Han de Pulsar las Cuerdas los Dedos Índice, Medio y Anular de la Mano Derecha

Estos tres dedos han de pulsar de forma tal que con solo el movimiento de sus dos últimas falanges y con las puntas se sus yemas, hieran las cuerdas, en la forma que lo verifica el badajo de una campana, sin mover ni menos saltar la mano.

Es indispensable para ello que los dedos *permanezcan naturalmente extendidos* y que al pulsar las cuerdas lo hagan en dirección a la inmediata superior, es decir que al pulsar la *prima*, articularemos el dedo en dirección a la *segunda;* cuando se toque la segunda, articularemos el dedo in dirección a la tercera, etc. Los dedos al articular para herir una cuerda, no solo la atacarán en dirección a la inmediata superior, sino que descansarán por tendencia natural, en ésta: así, que el dedo que pulse la *prima*, terminará su articulación una vez que se haya apoyado ligeramente en la segunda; el que hiera la segunda, se apoyará en la tercera, etc.

Para no dar lugar a dudas, procuraremos valernos del siguente ejemplo:

Golpée el discípulo alternativamente con las yemas de los dedos índice y medio, naturalmente extendidos, próximo al borde de un tablero: si al producir el golpe hubiera detrás una arista paralela a dichos objetos, algo separados de los mismos, es indudable que allí tropezaría el dedo o dedos, tanto los dos citados como si se tratara del medio y del anular.

Aplíquese luego esta prueba a las cuerdas de la guitarra, y al pulsarlas o golpearlas en la forma descripta, se observará que el dedo que las ha pulsado tropieza o se desliza forzosamente sobre la inmediata superior.

CHAPTER IX

How to Pluck the Strings with the Forefinger, Middle Finger and Ring-Finger of the Right Hand

These three fingers should pluck the strings in such a manner that only the tip-joint and middle joint are moved, striking the strings with the fingertips after the fashion of the tongue of a bell, without moving the hand or in the least raising it.

For this action it is indispensable that the fingers should be kept naturally extended and, when one plucks the string, that its motion should be towards the next higher string; that is to say, when the first string is plucked, the finger should move towards the second string; when the second string is plucked, towards the third; when the third, towards the fourth; etc. When the finger bends to attack a string, the direction of the attack is not only towards the next string, but the finger, following its natural tendency, touches the next string; hence, when the finger plucks the first string, it finishes its movement for the time by gently touching the second string; after plucking the second, it touches the third; etc.

To clear up all doubts, we recommend the following exercise:

Let the student pluck alternately with the tips of the forefinger and middle finger, naturally extended, near the edge of a board or table having a raised frame or border set up a little way from the edge; he will find that the two fingers employed will strike directly against the raised frame, and the ring-finger will do likewise if used in like manner.

Transfer this same exercise to the strings of the guitar; when they are plucked or struck in the manner described, you will notice that any finger employed will of necessity be

CHAPITRE IX

Manière de Pincer les Cordes avec l'Index, le Médius et l'Annulaire de la Main Droite

Ces trois doigts doivent pincer les cordes de telle manière que seules la dernière et l'avant-dernière phalanges se meuvent, frappant les cordes avec les bouts des doigts comme le battant d'une cloche, sans mouvoir la main et même sans la lever. Pour cela il est indispensable que les doigts restent naturellement étendus, et quand on pince la corde il faut que ce mouvement se fasse dans la direction de la corde attenante supérieure. Autrement dit, quand la première corde est pincée, le doigt doit se mouvoir dans la direction de la seconde corde; quand la seconde corde est pincée, le mouvement doit se faire dans la direction de la troisième corde; quand la troisième corde est pincée, le mouvement doit se faire dans la direction de la quatrième corde. Quand le doigt se prépare à attaquer une corde, cette attaque ne doit pas se faire seulement dans la direction de la corde attenante supérieure, mais la tendance naturelle du doigt doit être de toucher cette dernière; par conséquent, quand le doigt pince la première corde il finit son momentané mouvement en touchant légèrement la seconde corde; après avoir pincé la seconde il touche la troisième corde, etc. Pour éviter toute confusion, nous recommandons l'exercice suivant :

Que l'élève frappe alternativement avec le bout de l'index et du médius naturellement étendus sur le bord d'une planche qui se trouve sur une autre planche ou table dont le bord est placé un peu en avant de la première il constatera que les deux doigts employés de cette façon, après avoir frappé la première planche toucheront naturellement le bord de

No sucederá así si en vez de pulsar, se engancha la cuerda, en cuyo caso, el dedo que la enganche, ha de tirar por fuerza hacia afuera y por lo tanto se quedará en el aire: de esta forma, en vez de sonido, se producirá una especie de chasquido por todos conceptos desagradable, además de que al obrar así, se expondrá el discípulo a tener siempre los dedos encogidos y la mano rígida y violenta.

Importa mucho repetir que al pulsar en la forma recomendada, son únicamente los dedos los que se deslizan hacia la cuerda inmediata superior, sin intervención de la mano ni del brazo, pues si tal sucediera tendríamos que subirlos y bajarlos cada vez que los dedos pulsaran las cuerdas, incurriendo en el mismo vicio que señalamos al tratar del modo de pulsar del dedo pulgar.

Por la importancia que encierra la manera de pulsar en la forma dicha, rogamos al discípulo ponga en ello su mayor empeño: con este modo, además de ser el más seguro y el que nos proporciona mejor tonalidad, se produce todo lo enérgico que se quiera el sonido, pues ello depende de la fuerza con que el dedo o dedos articulen.

Sin embargo de lo dicho, hay casos en que es materialmente imposible pulsar de modo impecable, como sucede tratándose de acordes, arpegios de gran velocidad y otros, que en el transcurso de esta obra tendremos ocasión de enumerar, indicando lo pertinente al caso.

Nota: Púlsese con energía, pues podría darse el caso al principio, si así no se hiciese, de que al pulsar una cuerda, bien al aire, o en un traste cualquiera, se oyese la nota al aire de la inmediata superior, señal evidente de que la mano interviene y por lo tanto se mueve.

CAPÍTULO X

Elección de Cuerdas

La elección de cuerdas es detalle que ... especial aten...

brought up against the next higher string. This will not occur if, instead of plucking the string, you pull it hook-fashion, in which case the finger so pulling has to be drawn forcibly backward and so remains up in the air; by this means there is produced, instead of a tone, a sort of snapping sound, disagreeable in every aspect; besides, when using the fingers this way, the student is obliged to hold them in a cramped position, with the hand rigidly set.

It is very important to repeat that, when playing in the correct position, it is the fingers alone which carry out the movement towards the next highest string, without any aid whatever from hand or arm; for if this is not the case, these latter are raised and lowered each time that a finger strikes the string, thus acquiring the same bad habit that we mentioned when speaking of the thumb-action.

It being a matter of so great importance to pluck the strings as directed above, we beg the student to give it his most careful attention; this method, besides insuring the greatest accuracy and purity of tone, produces the full volume of tone required, because this depends on the strength with which the finger or fingers articulate.

Nevertheless, there are cases in which it is physically impossible to use the fingers according to rule; for example, when playing chords, very swift arpeggios, etc. These we shall take occasion to enumerate in the course of this work, explaining each case as it occurs.

Remark. When playing energetically, if the instructions given at the beginning are not followed, it may happen that on plucking a string, either open or stopped, you hear the note of the next higher open string—a conclusive proof that the hand is taking part in the action and therefore moving.

CHAPTER X

How to Select the Strings

Th... ...e of strings is a matter ...

la seconde planche; de même l'annulaire, s'il est employé de même manière.

Appliquant le même exercice a... cordes de la guitare, quand ell... sont pincées ou frappées de la m... nière décrite, on remarquera q... n'importe quel doigt employé se... nécessairement amené contre la cor... qui lui est immédiatement supérieure... Dans le cas contraire, si au lieu d... pincer la corde on la tire comm... avec un crochet, le doigt forcémen... tiré en arrière reste suspendu et ce... produit une sorte de bruit désagréabl... à tous points de vue; de plus, quan... on emploie les doigts de cette façon l'élève est obligé de les tenir dans une position forcée avec la main rigide. Jouant dans la position correcte, c'est le doigt seul qui fait le mouvement vers la corde immédiatement supérieure sans aucune aide de la main ou du bras, et dans le cas contraire, ceux-ci sont levés e... baissés chaque fois qu'un doigt frappe la corde, produisant ainsi le même défaut que nous avons mentionné quand nous avons parlé de l'action du pouce.

Comme il est très important de pincer les cordes de la manière décrite ci-dessus, nous prions l'élève de prêter la plus grande attention à ces instructions; cette méthode, outre qu'elle assure la plus grande justesse et pureté de son, produit aussi le volume de son requis, parce que celui-ci dépend de la force avec laquelle le ou les doigts articulent. Néanmoins, il y a des cas dans lesquels il est matériellement impossible d'employer les doigts de la manière décrite; par exemple, quand on joue des accords, des arpèges très rapides, etc. Nous aurons l'occasion d'énumérer ces exceptions dans le cours de ce travail, expliquant chaque cas comme il se présente.

Remarque : Si les instructions données au commencement ne sont pas suivies à la lettre, il peut arriver en jouant énergiquement, que pinçant une corde à vide ou appuyée, on entende la note de la corde immédiatement supérieure; preuve concluante que la main bouge et prend part à l'action.

CHAPITRE X

Choix des Cordes

Le choix de... ...

ιo de conseguir la mayor igual-
. en el conjunto de las voces, te-
ndo en cuenta que cada cuerda
ne distinta calidad de voz, y
e ésta varía desde el momento que
pisa y a medida que pulsándola
s aproximamos al centro de su
o; así pues, el paso de una cuerda
otra ha de producir un cambio más
menos perceptible en la clase del
onido, el cual procuraremos amino-
r. Si empezamos una *escala cro-
ática en la sexta*, notaremos el
ambio de la voz cuando del traste 4º
pasamos a la *quinta*, y de ésta en el
nismo traste a la *cuarta;* esta dife-
encia es mucho más pronunciada
en el paso de la *cuarta* a la *tercera*, de
ésta a la *segunda* y de la *segunda* a la
prima, y algunas veces, es tan perceptible la variación en la calidad del sonido, o bien en la cantidad del mismo, que produce efecto muy desagradable. Si fuera posible en una escala romática de *sexta* a *prima*, producir el mismo efecto que si hubiera sido ejecutada con una sola cuerda, habríamos conseguido lo más primordial en lo que a la elección de cuerdas se refiere. Por lo tanto, a fin de conseguir la mayor igualdad de los sonidos, y el mejor conjunto en las voces, debe procurarse proporción adecuada en el grueso de las cuerdas y similitud en su calidad.

Como suele ocurrir con frecuencia el hecho de que las cuerdas de tripa resultan algunas veces desafinadas, ilustraremos al discípulo a este respecto, para que conociendo la causa de que en general proviene este defecto, le sea menos difícil advertirlo en el momento de comprar las cuerdas para el uso, y también para que se forme idea del modo de escogerlas. Ya hemos dicho que éstas han de tener similitud en el grueso, condición indispensable para que afinen bien, pues cualquiera porción de ella cuyo grueso sea desigual al resto, es causa suficiente para su desafinación, por lo tanto, procúrese al eligirlas, que el grueso sea igual en toda su extensión, a ser posible.

Si al desenvolver una cuerda para ponerla en la guitarra, nos apercibimos de la desigualdad del grueso en toda su extensión, lo cual puede observarse por medio del tacto, pasando los dedos pulgar é índice de la mano derecha de un cabo a otro de
...mos de escoger una porción
...ea igual y que desde

aim being to secure the utmost evenness in the ensemble of the tones; bearing in mind that each string possesses a distinct quality of tone, and that the tone varies according to the strength exerted, and also as the place where the string is plucked approaches the middle of the open string. Moreover, the change from one string to another will produce a more or less perceptible alteration in the tone-quality, which we shall seek to minimize. Supposing you start a chromatic scale on the sixth string, you will notice a change in the tone when, at the 4th fret, you pass over to the fifth string, and from the latter at the same fret to the fourth string; this change is much more marked in passing from the fourth string to the third, or from third to second, or from second to first; and sometimes the alteration in tone-quality or in the volume of tone is so noticeable, that it produces a most unpleasant effect. If it were possible to produce, in a chromatic scale from the sixth string to the first, the same effect as if the scale were played on one and the same string, we should attain to the pitch of highest perfection as regards the selection of strings. For this reason, in order to obtain the greatest evenness in tone and the best ensemble in the several strings, we must choose strings correctly proportioned with respect to thickness and to similarity of tone-quality.

As it not infrequently happens that gut strings are not in tune throughout their compass, we shall explain this matter to the student, so that, knowing the cause from which this defect usually arises, it will be easier for him to discover it when purchasing strings for his own use, and will give him a better idea of how to choose them. As we said before, the string should be of the same thickness throughout its length, this being an indispensable condition for its harmonizing with the others; for any part of the string whose thickness is different from the rest is a sufficient cause for its being out of tune; hence, one should choose strings that are of equal thickness, or as nearly so as possible, in their entire length.

When you unwind a string to attach it to the guitar, and find inequalities in its thickness (which can be discovered by the sense of touch, by d... the st... een

le but étant d'assurer la plus grande uniformité dans l'ensemble des sons, se rappelant que chaque corde possède une qualité de son distincte et que le son varie suivant la force employée et aussi suivant que l'endroit où l'on pince se trouve près du milieu de la corde à vide. De plus, le passage d'une corde à une autre produit un plus ou moins grand changement dans la qualité de son, ce qu'il faudra essayer de réduire le plus possible.

Par exemple, commençant une gamme chromatique sur la sixième corde, on remarquera un changement dans la qualité de son, quand de la quatrième case on passe à la cinquième corde, et si de cette dernière, de la même case, on passe à la quatrième corde; ce changement sera beaucoup plus appréciable si on passe de la quatrième à la troisième corde, ou de la seconde à la première et parfois l'altération dans la qualité de son est si brusque qu'elle produit un très désagréable effet. S'il était possible de produire dans une gamme chromatique allant de la sixième corde à la première, le même effet que si la gamme était jouée sur une même corde, nous atteindrions au summun de la perfection en ce qui concerne le choix des cordes. Pour cette raison et afin d'obtenir la plus grande homogénéité dans l'ensemble des cordes, nous devrons choisir celles-ci correctement proportionnées quant à leur épaisseur et à leur individuelle qualité de son.

Comme il arrive assez fréquemment que les cordes sont entièrement fausses, nous allons nous étendre sur ce point afin que l'élève puisse être à même de choisir ses propres cordes quand il connaîtra la cause qui en général produit ce défaut. Comme nous avons dit plus haut, la corde doit avoir la même épaisseur dans toute sa longueur, ceci étant une condition indispensable pour s'appareiller aux autres cordes. L'inégalité dans l'épaisseur de la corde sera une cause suffisante pour qu'elle soit fausse; par conséquent, on doit autant que possible choisir les cordes de la même épaisseur dans leur entière longueur. Déroulant la corde pour l'attacher à la guitare, on devra en choisir une portion assez longue pour l'instrument et d'égale épaisseur dans toute sa longueur; ceci peut être vérifié par le sens du toucher en faisant passer la corde d'un bout à l'autre entre le pouce et l'index de la main droite. Quand la c... est

pleto: réstanos solo ponerla en tensión, pulsarla al aire y luego en el traste 12 en donde nos ha de dar la *octava* justa. Si a pesar de ello, la *octava* resulta baja o alta y, por lo tanto dicha cuerda desafina, inviértanse los cabos y, si por fortuna sale entonces afinada, démonos por satisfechos; de lo contrario, cómprese otra.

El hecho de que una cuerda resulte desafinada, a pesar de la igualdad en el grueso, puede obedecer a que los hilos de que se compone no sean iguales entre si o a otras causas ignoradas hasta por los mismos fabricantes, y que por lo tanto no está en sus manos evitar. Desgraciadamente salen más cuerdas falsas que afinadas, tanto si se usan para guitarra, como para los demás instrumentos de cuerda, ya sean éstos de arco o de púa y, es indudable, que si los fabricantes, que no son pocos, hubieran averiguado la causa, en su noble empeño de servir al público, tiempo ha que le servirian cuerdas buenas.

the thumb and forefinger of the right hand from end to end), you should pick out a portion of the string of equal thickness throughout and long enough for an open string of full length; when at the proper tension, first pluck the open string and then the string stopped at the 12th fret, which ought to sound the true octave. If the tone is too high or too low, turn the string end for end and try it again; if this second trial produces the perfect octave, you may accept the result as satisfactory; if not, buy another string.

The reason that a string of unequal thickness is not true to pitch may be owing to the fact that the strands of which it is composed are themselves not quite even throughout, or to other causes of which the manufacturers themselves are ignorant, and are consequently unable to avoid. Unfortunately, more strings are out of tune than true to pitch, whether made for use on the guitar or for other stringed instruments played either with a bow or with a pick (plectrum); and there is no doubt that if the manufacturers—and there are not a few of them—could have discovered the reason, in their noble efforts to serve the public, it is time that they provided said public with good strings.

montée à la tension voulue, il faut d'abord la faire sonner à vide et ensuite placer le doigt à la douzième case pour faire sonner l'octave juste.

Si le son est trop haut ou trop bas, il faut invertir la corde et essayer à nouveau; si ce second essai produit l'octave juste, le résultat sera satisfaisant; dans le cas contraire, que l'on se procure une autre corde. La raison pour laquelle une corde d'inégale épaisseur n'est pas juste peut être due au fait que les cordons qui la composent sont eux-mêmes d'inégale épaisseur dans toute leur longueur et aussi pour d'autres causes que les fabricants de cordes ignorent eux-mêmes, et sont par conséquent, incapables d'éviter.

Malheureusement beaucoup plus de cordes sont fausses que justes, qu'elles soient faites pour la guitare ou pour tout autre instrument à cordes, à archet ou à plectrum, et les nombreux fabricants de cordes qui s'efforcent à satisfaire le public auraient dû depuis longtemps trouver les moyens de lui fournir de bonnes cordes.

CAPÍTULO XI

Como Debe Templarse la Guitarra

Póngase la *sexta* cuerda en cierto grado de tensión que dé un sonido claro; písese luego en el 5° *traste* y dará el sonido que corresponde a la *quinta* al aire; písese ésta en el 5° *traste* y dará el sonido que corresponde a la *cuarta* al aire; hágase lo mismo con ésta y dará el sonido que corresponde a la *tercera* al aire; písese ésta en el 4° *traste* y dará el sonido que corresponde a la *segunda* al aire y, pisada ésta en el 5° *traste* dará el sonido que corresponde a la *prima* al aire.

Para probar después si está bien templada la guitarra, se hace lo siguiente.

Se pisan: la cuarta cuerda en el segundo *traste* y se iguala con la sexta al aire, su octava baja; la tercera en el segundo traste con la quinta al aire, su octava baja; la segunda en el tercer traste con la cuarta al aire, su octava baja; la quinta en el se-

CHAPTER XI

How to Tune the Guitar

Tune up the sixth string to a certain degree of tension which gives a clear tone; stop it at the 5th fret, when it will give the pitch of the open fifth string; stop this latter at the 5th fret, and it will give the pitch of the open fourth string; stop this string similarly, and it will give the pitch of the open third string; stop the third string at the 4th fret, and it will give the pitch of the open second string, which, stopped at the 5th fret, gives the pitch of the open first string.

Then, to try if the guitar is well in tune, proceed as follows:

Stop the fourth string at the 2d fret, and it should give the perfect octave above the pitch of the open sixth string; the third string, stopped at the 2d fret, gives the octave above the open fifth string; the fifth string, stopped at the 2d fret, gives the octave below the open second string; and the fourth string, stopped at the

CHAPITRE XI

Manière d'Accorder la Guitare

Amenez la sixième corde à un certain degré de tension produisant un son clair; posez le doigt à la cinquième case, ce qui doit produire le son correspondant à celui de la cinquième corde à vide; appuyez cette dernière à la cinquième case, ce qui doit produire la hauteur de son de la quatrième corde à vide; faites de même pour cette dernière, ce qui doit produire le son de la troisième corde à vide; posez le doigt à la quatrième case de la troisième corde, ce qui doit produire le son de la deuxième corde à vide; puis posez le doigt à la cinquième case de la deuxième corde, ce qui doit produire le son de la première corde à vide. Alors pour s'assurer que la guitare est bien accordée, procédez comme suit : posez le doigt à la deuxième case de la quatrième corde, ce qui doit produire l'octave juste du son de la sixième corde à vide; posez le doigt sur la deuxième case de la

gundo traste con la segunda al aire, su octava alta y, la cuarta en el segundo traste con la prima al aire, su octava alta.

Teniendo en cuenta que las cuerdas nuevas después de estiradas se bajan, hay que insistir en esta operación, hasta que den el tono correspondiente.

CAPÍTULO XII

Súplica o Ruego

Si como suponemos, el discípulo siente cariño por la guitarra y está dispuesto a estudiarla con verdadero entusiasmo para gozar algún dia de las bellezas que este instrumento encierra, *le rogamos*, *le suplicamos*, para su mismo provecho, que no pase por alto, por cortas o largas que sean, las explicaciones, advertencias, notas, etc., que al principio y final de cada ejercicio le hacemos. Si le advertimos que permanezcan quietos uno o varios dedos de la mano izquierda, o por el contrario se muevan en tal o cual forma, es porque es absolutamente preciso: si los enumeramos, es por ser de todo punto necesario; y lo mismo podemos decir de los dedos de la mano derecha. En una palabra: todo cuanto le decimos, es de necesidad imprescindible, para la educación de los dedos de ambas manos.

CAPÍTULO XIII

Fernando Sors y Dionisio Aguado—Sus Escuelas y Métodos para Guitarra—Tárrega y su Escuela Única

Grandes e insignes fueron Sors y Aguado. En la época en que vivieron, puede asegurarse que se destacaron como dos astros de primera magnitud. Nadie podía ir más allá, ni era posible que entonces surgiesen genios de mayor capacidad artística. Les hacemos justicia y, al someter a análisis la obra que realizaron, vemos a pesar de sus imperfecciones, que es bastante completa. El tiempo ha pasado y la guitarra siguió su evolución.—¿Quién

2d fret, gives the octave above the open first string.

Bearing in mind the fact that new strings get lower in pitch after stretching, the above operation has to be repeated until the pitch remains constant.

CHAPTER XII

A Request, or Appeal

If, as we assume, the student has a fondness for the guitar and is disposed to study it with real enthusiasm, in hopes of future enjoyment of the beauties peculiar to the instrument, we beg him, we implore him, not to disregard the explanations, suggestions, remarks, etc., that he will find at the beginning and end of each exercise, however brief or lengthy they may be. If we remind him that one or more fingers of the left hand should remain quiet, or, on the contrary, that they should move in any particular manner, it is because that is the absolutely correct manner; if we recapitulate the rules, it is because their strict observance is necessary; and the same applies to the fingers of the right hand. In a word, whatever rules we lay down are positively necessary for the training of the fingers of both hands.

CHAPTER XIII

Fernando Sors and Dionisio Aguado—Their Schools and Methods for the Guitar. Tárrega and His Unique Method

Sors and Aguado were great and distinguished men. During their lifetime it is certain that they shone transcendant like stars of the first magnitude. None could attain to greater heights, nor was it possible at that time that geniuses of higher artistic capacity should arise. We applaud the work they accomplished, and when we submit it to analysis and weigh its imperfections, we find it sufficiently complete. Years have

troisième corde, ce qui doit produire l'octave au-dessus de la cinquième corde à vide; posez le doigt à la deuxième case de la cinquième corde, ce qui doit produire l'octave inférieure de la seconde corde; posez la doigt à la deuxième case de la quatrième corde, ce qui doit produire l'octave supérieure de la première corde à vide.

Tenant compte du fait que les cordes descendent plus ou moins sitôt après qu'elles sont tendues, il faut répéter l'opération indiquée ci-dessus jusqu'à ce qu'elles garden l'intonation désirée.

CHAPITRE XII

Requête

Supposant que l'élève se passionne pour la guitare et qu'il est disposé à l'étudier avec un réel enthousiasme nous le prions (nous l'imploron même) de ne pas négliger les explications, suggestions, remarques longues ou courtes qu'il trouvera au commencement et à la fin de chaque exercice. Si nous lui rappelons qu'un ou plusieurs doigts de la main gauche doivent rester immobiles ou au contraire, qu'ils doivent se mouvoir d'une manière particulière c'est parce que c'est l'absolue correcte manière et que la stricte soumission à ces remarques est nécessaire; la même recommandation s'applique aux doigts de la main droite Par conséquent toutes les règles que nous émettons sont absolumen nécessaires pour l'éducation de doigts des deux mains.

CHAPITRE XIII

Fernando Sors et Dionisio Aguado—Leurs Écoles et Méthodes. Tárrega et son unique École

Sors et Aguado furent de grands et distingués artistes et il est certain que durant leur vie ils brillèrent d'un manière transcendante. De leur temps il n'eut pas été possible d'atteindre à une plus grande perfection et des génies d'une plus grande valeur artistique n'auraient pu se révéler. Nous applaudissons au travail qu'ils ont accompli et quand nous le soumettons à l'analyse nous le trouvons (malgré leurs imperfec-

la hizo exquisita? Sors aconseja en su método que no debe hacerse uso del dedo anular de la mano derecha más que en algún caso, y Aguado incurre en otros errores.—¿Estaban convencidos de ello ambos virtuosos? No lo sabemos. Vino Tárrega y su escuela siguió otros derroteros. La guitarra fué todo lo que tenía que ser. El maestro de maestros estableció reglas fijas. Su tecnicismo, *nuevo* y *único*, no obedeció a fórmulas caprichosas y puramente mecánicas. Hizo precisamente al dedo anular de la mano derecha un digno rival de los otros, y del pulgar, una maravilla. Tárrega, el gran Tárrega, añadió a la guitarra nuevas bellezas y efectos y, le arrancó secretos hasta entonces ignorados. Le dió alma y vida. Su inspiración gigante, fundiose en las seis cuerdas del maravilloso instrumento, y lo hizo hablar como hablan los ángeles. Buscó el mayor número de combinaciones y, por eso puso todo su empeño en una esmerada educación de todos los dedos. Es indudable y, esto no se oculta a la observación, que cuatro números se prestan a mayores combinaciones que tres, y tres a más que dos. Así pues, no es de extrañar que el célebre Sors—"llamado en justicia el Beethoven de la guitarra,,—luchase con dificultades desconocidas para el Sr. Tárrega. Sors se vio obligado a hacer uso a cada paso, de un mismo dedo, para ejecutar una o varias notas. Idéntico camino siguió el insigne Aguado, lo cual demuestra que ambos se equivocaron en asunto de tanta monta e importancia.—¿Que escuela es, pues, la más fácil? Casi no hace falta formular esta pregunta. El mismo discípulo puede contestarla. Si la de Sors y Aguado ofrecen dificultades, y la de Tárrega lo resuelve todo, es indudable que ésta es la más fácil y la *única*.

A la escuela de Tárrega se debe el que existan hoy guitarristas eminentes de ambos sexos, cuyos nombres consignamos al final de esta Obra, quienes consiguieron ejecutar a la perfección en pocos años, lo que no pudo hacerse antes en muchos.

Debemos hacer constar, porque así lo reconocemos, que Sors y Aguado, dignos por todos conceptos de nuestra admiración más profunda, nos dejaron mucho bueno, en el proceso de la guitarra.

En cuanto a composiciones y estudios originales de Sors, existen

passed since then, and the guitar has followed its evolution. Who made it fascinating? Sors advises in his method that one should not use the ring-finger of the right hand except in a few cases, and Aguado falls into other errors. Were both these virtuosos convinced that they were right? We do not know. Tárrega came, and his school followed another course. The guitar became all that he desired it to be. The master of masters established fixed rules. His style of technique, new and original, was not governed by a capricious and purely mechanical code. Of the neglected ring-finger of the right hand he made a worthy rival of the others; of the thumb, a marvel. Tárrega, the great Tárrega, drew from the guitar new charms and effects, and wrested from it secrets hitherto unknown. He gave it life and soul. His vast inspiration possessed itself of the six strings of the wonderful instrument, and made it speak the language of the angels. He discovered most of the possible combinations, and to that end he strove with all his might for a thorough training of all the fingers. There is no question, as anyone can see for himself, that four numbers lend themselves to more combinations than three, and three to more than two. Therefore, it is not strange that the celebrated Sors—"rightly called the Beethoven of the guitar"—contended with difficulties unknown to señor Tárrega. Sors found himself obliged, at every step, to employ one and the same finger for playing one or more notes. The famous Aguado followed in the same path, which proves that they both were wrong in a matter of such weight and importance. Now, which method is the easier? One can hardly go astray in asking this question; even a pupil might raise it. If the method of Sors and Aguado offers difficulties, and that of Tárrega meets them all, there is no doubt that this latter method is the easier, and the only correct one.

It is owing to Tárrega's method that there are, at the present time, eminent guitarists of both sexes whose names will be mentioned at the end of this work, who in a few years have attained to perfection in playing music which formerly they could not have mastered in many.

While explaining these matters we ought to state that Sors and Aguado,

tions) suffisamment complet. Mais des années se sont écoulées et la guitare a continué son évolution. A qui sommes-nous le plus redevables de sa vogue grandissante? Sors, dans sa méthode, excepté dans certains cas, conseille de ne pas employer l'annulaire de la main droite; Aguado de même commet d'autres erreurs. Ces deux virtuoses étaient-ils convaincus qu'ils avaient raison? Nous l'ignorons. Tárrega parût, et son école suivit une autre direction. La guitare devint alors ce qu'il désira qu'elle fût. La technique nouvelle et unique de Tárrega n'obéissant pas à des formules capricieuses et purement mécaniques, le Maître des Maîtres établit des règles fixes. Il fit de l'annulaire négligé de la main droite un valeureux rival des autres doigts; du pouce, il fit une merveille. Le grand Tárrega tira de nouveaux charmes et effets de la guitare; il lui donna une vie, une âme et lui arracha des secrets jusqu'alors inconnus. Aidé de sa vaste inspiration, il fit parler un langage angélique aux six cordes de ce merveilleux instrument. Il inventa le plus de combinaisons possibles et pour cela il lutta de tout son pouvoir pour un entraînement systématique de tous les doigts. Il n'est pas douteux que quatre chiffres se prêtent à plus de combinaisons que trois, et trois chiffres à plus de combinaisons que deux. Par conséquent, il n'est pas extraordinaire que le célèbre Sors, justement appelè « le Beethoven de la guitare, » se trouva aux prises avec des difficultés inconnues de Tárrega. Sors se trouva à chaque moment obligé d'employer le même doigt pour jouer une ou plusieurs notes. Le fameux Aguado suivit le même chemin, et nous pouvons dire que dans une question d'une telle importance ils avaient tous les deux tort. Nous pouvons maintenant nous demander, quelle est la méthode la plus facile? Il n'est pas possible d'errer en faisant cette question; même un élève pourrait la résoudre. Si les méthodes de Sors et d'Aguado offrent des difficultés et que celle de Tárrega les résout toutes, il n'y a pas de doute que c'est cette dernière qui est la plus facile, l'unique et la seule correcte.

C'est grâce à la méthode de Tárrega que de notre temps d'éminents guitaristes des deux sexes dont les noms sont mentionnés à la fin de cet exposé ont pu atteindre à la perfec-

bastantes, desgraciadamente poco conocidos, si se tiene en cuenta que en todas sus Obras, se nos presenta este insigne guitarrista como profundo músico y de magna inspiración.

CAPÍTULO XIV

Importancia del Conocimiento del Diapasón—Forma de su Estudio

Una de las cualidades que más autoridad dan al guitarrista, es el conocimiento del diapasón, musicalmente hablando, sin cuyo indispensable requisito es trabajosa la lectura de las obras, aunque el marcado para hallar las notas, esté bien hecho. Por lo tanto recomendamos al discípulo el estudio mental siguiente.

Estúdiense diariamente de *sexta* a *prima*, las notas de dos o tres casillas de trastes[1] del diapasón, procediendo siempre por *cuartas* y una *tercera*, tal como se afina la guitarra.

Hecha de esta obligación un hábito, se consigue pronunciar las notas de cualquier casilla, con bastante prontitud y por lo tanto se adquiere facilidad para la pronta lectura de las obras.

Como quiera que el estudio de dos notas en un mismo traste implicaría mayor trabajo mental para el discípulo, hemos creido conveniente escribir solo una, a excepción del primer traste, como vía de ejemplo. Sabido es que *Mi sostenido*, es equivalente a *Fa natural;* que *La sostenido, a Si bemol*, etc.

CAPÍTULO XV

Modo de Estudiar

Como lo natural es aprender con un Maestro, recomendamos al discípulo estudie la guitarra bajo la

[1]Llámase primer traste al que está junto a la primera cejuela arriba. Segundo al que le sigue y así sucesivamente, hasta el dieciocho.

worthy in every aspect of our profoundest admiration, left us much that was of value for the development of the guitar.

And, with regard to the compositions and original studies by Sors, there are plenty of them which are unfortunately but little known; the greater pity when we consider the fact that this remarkable guitarist, in all his works, shows himself to be a solid musician of real inspiration.

CHAPTER XIV

Importance of Familiarity with the Scale.—How to Practise

One of the qualifications which lend peculiar authority to a guitarist is a thorough familiarity with the scale (musically speaking). Without this indispensable requisite the reading of compositions is a laborious task, and also the finding of the right place to strike the notes, in due order and sequence. To this end we recommend the following mental practice to the student.

Practise daily, from the sixth string to the first, on the notes of two or three groups of frets on the fingerboard, always proceeding by fourths and a third, in the same way as when tuning the guitar.

When this daily practice has become a settled habit, proceed to play the notes of each group with promptness and precision, and in this manner you will acquire facility for the reading of compositions at sight.

As the study of two enharmonic notes on one and the same fret evidently involves greater mental strain on the student's part, we have thought it best to write only one, excepting on the first fret, by way of example. As we know, E sharp is the same note as F natural, A sharp the same as B flat, etc.

CHAPTER XV

How to Study

As the natural way is to study with a teacher, we advise the pupil to study the guitar under the guidance of an instructor known to be serious and competent, and to follow

tion, ce qui n'eut pas été possible s'ils avaient conservé les anciennes méthodes. Pendant que nous mentionnons ce sujet, nous devons déclarer que Sors et Aguado, en tous points dignes de notre profonde admiration, nous léguèrent beaucoup de matériel d'une grande valeur pour l'évolution de la guitare.

A propos des compositions et des études originales de Sors, nous regrettons que beaucoup d'entre elles soient malheureusement peu connues; d'autant plus que ce remarquable guitariste dans toute son œuvre se révèle un grand musicien d'une réelle inspiration.

CHAPITRE XIV

Importance de la Connaissance du Diapason—Manière de le Travailler

La connaissance parfaite du diapason est une qualité nécessaire pour le guitariste, car sans elle le travail requis pour lire les différentes compositions sera plus laborieux et de plus il lui sera difficile de frapper les notes à leur place respective. Nous recommandons à l'élève de faire une consciencieuse étude de ce qui suit :

Qu'il travaille journellement de la sixième à la première corde, les notes des deux ou trois groupes des cases de la touche, toujours procédant par quartes et par une tierce comme pour l'accord de la guitare.

Ayant pris l'habitude de cette étude journalière, qu'il joue les notes de chaque groupe avec vitesse et précision; de cette façon il acquerrera de la facilité pour lire à vue. Le fait de jouer deux notes enharmoniques sur une même case impliquant une certaine dépense mentale de la part de l'élève, pour obvier à cet inconvénient nous avons pensé qu'il serait préférable de n'en écrire qu'une, excepté sur la première case. Comme nous le savons, *mi* dièze est la même note que *fa* naturel, *la* dièze la même note que *si* bémol, etc.

CHAPITRE XV

Manière d'Étudier

Comme il est préférable d'étudier avec un professeur, nous conseillons à l'élève de le choisir sérieux et compétent et de suivre ses avis et instructions à la lettre. Il faut tou-

dirección de un profesor de reconocida seriedad y competencia, siguiendo al pié de la letra sus observaciones y consejos.

Estudie siempre *despacio*, muy *despacio* y más *despacio*, y repita cuantas veces fuere preciso un mismo pasaje o ejercicio, hasta tenerlo dominado, sin olvidar la lectura de las explicaciones, notas, etc., según se le recomienda en el Capítulo XII.

CAPÍTULO XVI

Afinación de la Guitarra—Uso del Corista Normal

La guitarra se afina por 4as y una 3^{a}, esto es: de la cuerda sexta a la quinta hay una 4^{a}, o sea del *Mi* al *La;* de la cuerda quinta a la cuarta, hay otra 4^{a}, o sea del *La* al *Re;* de la cuerda cuarta a la tercera, hay otra 4^{a}, o sea del *Re* al *Sol;* de la cuerda tercera a la segunda, hay una 3^{a}, o sea del *Sol* al *Si;* y de la cuerda segunda a la prima hay una 4^{a}, o sea del *Si* al *Mi.*

Con el objeto de tener el instrumento templado siempre a un mismo tono, hay que servirse del *corista*, o *tono normal.*

Es un tubito de metal de unos tres centímetros de largo, con una lengüeta interior en uno de sus extremos, que al soplarlo da el *La*, con cuya nota debe afinarse la quinta al aire. Hecha esta operación, sobre ésta cuerda se afinan las demás.

his advice and instructions to the letter.

Always practise slowly, very slowly and still more slowly, and repeat each passage or exercise over and over until perfect, without neglecting to read the explanations, notes, etc., as was recommended in Chapter XII.

CHAPTER XVI

How to Tune the Guitar.—Use of the Standard Pitch-Pipe

The guitar is tuned by Fourths and one Third; that is, the interval from the sixth string to the fifth is a Fourth (from E to A), from the fifth string to the fourth is also a Fourth (from A to D), from the fourth string to the third is also a fourth (from D to G), from the third string to the second is a Third (from G to B), and from the second string to the first is a Fourth (from B to E).

In order to keep the instrument tuned to the same pitch, you should use a pitch-pipe (or tuning-fork).

The pitch-pipe is a small metal tube a little over an inch in length, with a reed in one end which, when blown, gives the tone A, to which tone the open fifth string should be tuned. This being done, the other strings are tuned to the fifth.

jours étudier lentement, très lentement, et encore plus lentement; répéter chaque passage ou exercice jusqu'à ce qu'il soit parfaitement exécuté, et comme nous l'avons recommandé dans le chapitre XII il ne faut pas négliger de lire les explications, remarques, etc.

CHAPITRE XVI

Comment Accorder la Guitare—Emploi du Diapason Normal

La guitare est accordée par quartes et une tierce; autrement dit de la sixième corde à la cinquième (de *mi* à *la*), de la cinquième à la quatrième (de *la* à *ré*), de la quatrième corde à la troisième (de *ré* à *sol*), ces intervalles sont des quartes; de la troisième corde à la deuxième (de *sol* à *si*) l'intervalle est d'une tierce, et de la deuxième à la première (de *si* à *mi*) l'intervalle est d'une quarte.

Afin que l'instrument soit toujours accordé à la même hauteur de son, l'on devra se servir d'un diapason[1] au ton normal. Le diapason à bouche est un petit tube de métal d'environ trois centimètres de longueur contenant une lamelle de métal (vers une de ses extrémités) qui, mise en vibration donne le *la*, hauteur de son à laquelle la cinquième corde à vide doit être accordée. Ceci étant fait, les autres cordes sont accordées d'après cette dernière.

[1]Ce mot a été également employé pour désigner la longueur de la corde vibrante, c'est-à-dire du sillet au chevalet.

Capítulo XVII

Extensión de la Guitarra, Afinación y Equisonos

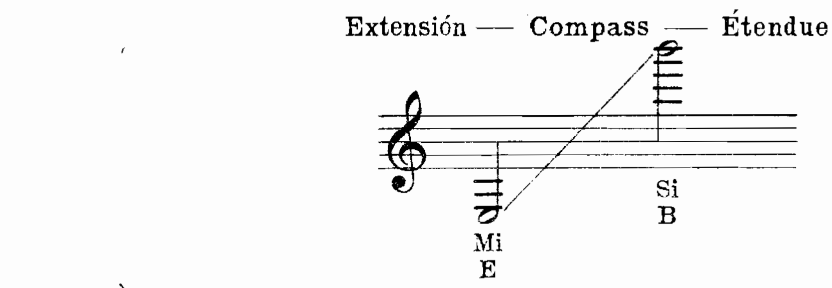
Chapter XVII

Compass, Pitch and Unison Tones of the Guitar

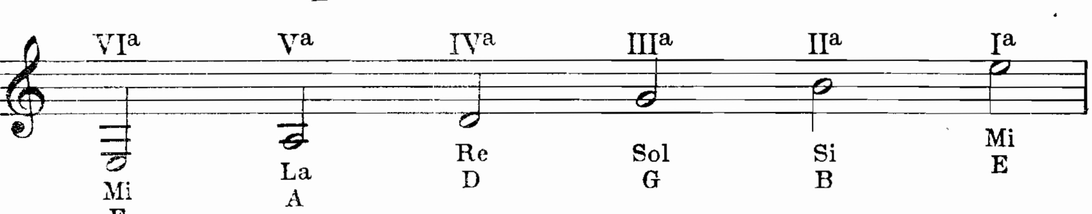
Chapitre XVII

L'Étendue, l'Accord et les Unissons de la Guitare

Extensión — Compass — Étendue



Cuerdas al aire: / Open strings: / Cordes à vide:

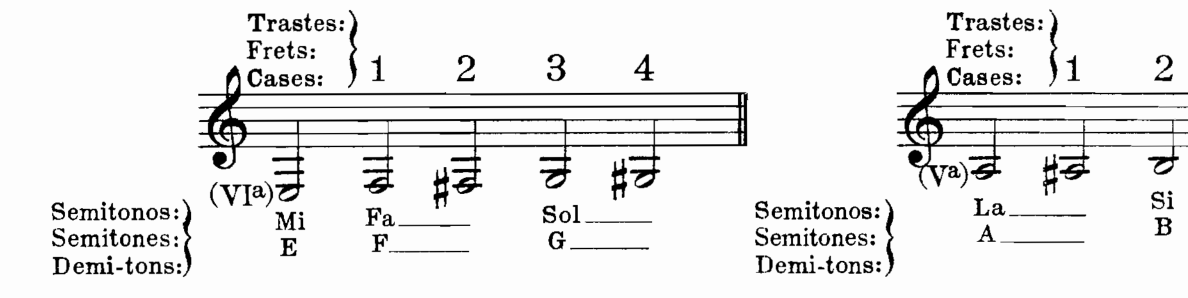


Afinación: / Pitch (Tuning): / Accord:

En la guitarra cada traste es un semitono, de modo que si pisamos una cuerda en un traste cualquiera y luego en el inmediato que le sigue, o en el anterior, habrá un semitono, y así mismo si la pisamos al aire y luego en el 1er traste. Véase:

The frets on the fingerboard mark steps of a semitone; consequently, if you stop a string at any fret, and then at the fret next following, either above or below, you get a semitone, and the same if you pluck an open string and then stop it at the 1st fret. For example:

Les cases de la touche sont placées de demi-ton en demi-ton; autrement dit, si on pose le doigt sur n'importe quelle case et qu'ensuite on le pose sur la case précédente ou suivante, on obtient un demi-ton; de même si on pince une corde à vide et qu'ensuite on pose le doigt à la 1re case. Par exemple:



Equisonos

Si continuamos el orden de los trastes en la sexta cuerda tendremos: en el 5º traste el *la* igual al *la* de la quinta cuerda al aire: en el 6º traste el *la sostenido* igual a *la sostenido* de la quinta cuerda pisada en el 1er traste: en el 7º traste el *si* igual al *si* de la quinta cuerda pisada en el 2º traste, o sean sus *equisonos.* La misma prueba puede hacerse en las demás cuerdas.

Los equisonos se hallan en la cuerda inmediata superior*, cinco trastes más arriba, excepto el de la segunda que se halla en el 4º traste de la tercera. Equisono significa sonido equivalente a otro: se hace constante uso de ellos en la guitarra. Véanse en el siguiente Diapasón.

* Son superiores la sexta cuerda de la quinta, la quinta de la cuarta y así sucesivamente.

Unisons

Continuing on the 6th string in the order of the frets, you obtain, at the 5th fret, the same tone (A) that the open 5th string gives; at the 6th fret, A♯, in unison with the A♯ of the 5th string stopped at the 1st fret; at the 7th fret, the B in unison with the B of the 5th string stopped at the 2d fret. A similar test may be made on the other strings.

Such unison tones are found between any given string and the string just above it*, by stopping the former five frets further up; except the 3d string, which is stopped *four* frets higher than the 2d.

* The fifth string is higher [in pitch] than the sixth, the fourth higher than the fifth, and so on.

Unissons

Continuant sur la 6e corde dans l'ordre des cases, on obtient à la 5e case, le même son *la* que donne la 5e corde à vide; à la 6e case, *la* dièze, en unisson avec le *la* dièze de la 5e corde, touchée à la 1re case; à la 7e case, le *si* en unisson avec le *si* de la 5e corde, touchée à la 2e case. La même expérience peut être faite sur les autres cordes.

Des unissons semblables sont trouvés entre n'importe quelle corde donnée et la corde qui se trouve immédiatement au-dessus d'elle*, en touchant les dernières cinq cases plus loin; excepté la 3e corde, qui est touchée *quatre* cases plus haut que la 2e.

* La cinquième corde sonne plus haut que la sixième, la quatrième plus haut que la cinquième, et ainsi de suite.

Diapasón | The Full Scale | Le Diapason

1a cuerda / 1st string / 1re corde = Ia

2a cuerda / 2d string / 2e corde = IIa

3a cuerda / 3d string / 3e corde = IIIa

4a cuerda / 4th string / 4e corde = IVa

5a cuerda / 5th string / 5e corde = Va

6a cuerda / 6th string / 6e corde = VIa

al aire
open
à vide

Trastes — Frets — Cases: → 1 2 3 4 5 6 7 8

Parte exterior o mástil
On the neck
Partie extérieure du manche

19 20

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Parte interior o caja
Off the neck
Cases du haut de la touche

Los equisonos van señalados con un punto cada uno debajo de la nota.

En la guitarra los hay de tres clases, y per lo tanto los dividimos en 1ºs, 2ºs y 3ºs.

Son 1ºs los que van comprendidos: desde el 5º al 16º traste de la segunda cuerda. Desde el 4º al 8º traste de la tercera. Desde el 5º al 8º traste de la cuarta. Desde el 5º al 9º traste de la quinta, y desde el 5º al 9º traste de la sexta cuerda.

Son 2ºs los que van comprendidos: Desde el 9º al 16º traste de la tercera. Desde el 9º al 13º traste de la cuarta. Desde el 10º al 13º de la quinta. Desde el 10º al 14º de la sexta.

Y 3ºs los que comprenden: Desde el 14º al 18º traste de la cuarta. Desde el 14º al 18º de la quinta. Desde el 15º al 18º de la sexta.

Las cuatro primeras notas de la sexta cuerda, así como las cinco últimas de la prima, no tienen equisono.

El equisono se demuestra por medio de un círculo, dentro del cual va el número correspondiente al de la cuerda en que debe ejecutarse.

Each unison tone is marked by a dot below its note.

On the guitar there are three classes of unisons, those of the 1st, 2d and 3d class, respectively.

Class 1 comprises the unisons on the second string, from the 5th fret to the 16th, inclusive; on the third string, from frets 4 to 8, inclusive; on the fourth string, from frets 5 to 8, inclusive; on the fifth string, from frets 5 to 9, inclusive; and on the sixth, from 5 to 9, inclusive.

Class 2 comprises the unisons on the third string from frets 9 to 16, inclusive; on the fourth string, from frets 9 to 13, inclusive; on the fifth string, from frets 10 to 13; on the sixth, from 10 to 14.

Class 3 comprises the unisons on the fourth string from frets 14 to 18; on the fifth, from 14 to 18; on the sixth, from 15 to 18.

The first four notes on the sixth string, like the five last on the first string, have no unisons.

A unison is indicated by a figure within a circle, the figure corresponding to the number of the string to be employed.

Chaque unisson est marqué par un point au-dessous de sa note.

Il y a sur la guitare trois classes d'unissons, respectivement ceux de la 1re, 2e et 3e classe.

La première classe comprend les unissons sur la 2e corde, de la 5e case à la 16e inclusivement; sur la 3e corde, de la 4e case à la 8e; sur la 4e corde, de la 5e à la 8e case; sur la 5e corde, de la 5e case à la 9e; et sur la 6e corde, de la 5e case à la 9e.

La deuxième classe comprend les unissons sur la 3e corde, de la 9e à la 16e case inclusivement; sur la 4e corde, de la 9e case à la 13e; sur la 5e corde, de la 10e case à la 13e; sur la 6e, de la 10e case à la 14e.

La troisième classe comprend les unissons sur la 4e corde, de la 14e à la 18e case inclusivement; sur la 5e corde, de la 14e case à la 18e; sur la 6e corde, de la 15e case à la 18e.

Les quatre premières notes sur la 6e corde, comme les cinq dernières sur la 1re corde, n'ont pas d'unissons.

L'unisson est indiqué par un chiffre encerclé, le chiffre désignant la corde à employer.

Así por ejemplo: (2) indica que el *mi* de la prima al aire, debe ejecutarse en el 5º traste de la segunda cuerda, o sea en su primer equisono.

Thus, for example: (2) indicates that the E of the open first string is to be played at the 5th fret of the second string, that is, at its first unison.

Par exemple: (2) indique que le *mi* de la première corde à vide doit être joué à la 5e case de la 2e corde, autrement dit, à son premier unisson.

(3) significa que dicho *mi* se ejecuta en el 9º traste de la tercera cuerda, o sea en su segundo equisono.

(3) indicates that this same E is to be played at the 2d fret of the third string, that is, at its second unison.

(3) indique que le même *mi* doit se jouer à la 2e case de la 3e corde, autrement dit, à son deuxième unisson.

(4) indica que se ejecuta en la cuarta cuerda, traste 14, o sea en su tercer equisono.

(4) indicates that it is to be played on the fourth string, fret 14 (its third unison).

(4) indique que la note doit se jouer sur la 4e corde, case 14e (son troisième unisson).

(3) significa que el *do* de la segunda cuerda, se ejecuta en el 5º traste de la tercera, o sea en su primer equisono.

(3) indicates that the C of the second string is to be played at the 5th fret of the third, that is, at its first unison.

(3) indique que le *do* de la deuxième corde doit être joué à la 5e case de la 3e corde, autrement dit, à son premier unisson.

Maestro Roch



Cuerdas al aire | Open strings | Cordes à vide

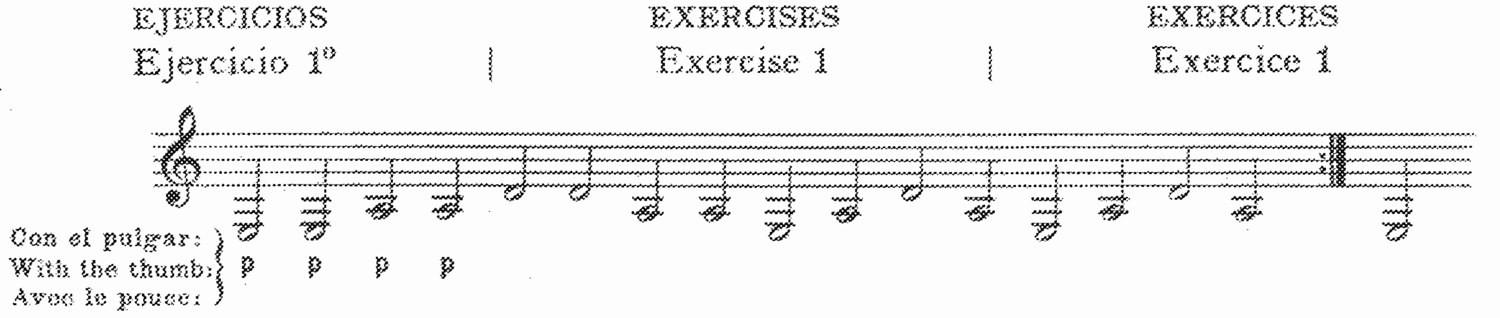
Las notas de las cuerdas al aire se designan con un «○» y se coloca a la derecha, arriba o abajo de las notas; nunca a la izquierda.

Notes to be played on the open strings are indicated by an "○" placed either to the right, above, or below the note — never to the left.

Les notes cordes à vide sont indiquées par un «○» placé soit à droite, au-dessus ou en-dessous de la note, jamais à la gauche.

EJERCICIOS | EXERCISES | EXERCICES

Ejercicio 1º | Exercise 1 | Exercice 1



La letra p es la inicial del dedo pulgar: el discípulo practicará el anterior ejercicio *muchas veces* y *muy despacio,* con solo el movimiento de la última falange de dicho dedo, según se explicó en el Capítulo VII. Cada vez que el pulgar pulse una cuerda, debe unirse al índice, según se ve en la lámina número 3, página 42.

Here "p" stands for thumb (Spanish "pulgar"). The pupil should practise the above exercise very often and very slowly, moving only the tip-joint of the thumb as was explained in Chapter VII. Every time the thumb plucks a string, it should touch the forefinger, as shown in Figure 3, page 42.

Ici «p» indique le pouce (espagnol *pulgar).* L'élève devra travailler l'exercice ci-dessus très souvent et très lentement, n'employant que la dernière phalange du pouce comme il a été expliqué dans le chapitre VII. Chaque fois que le pouce pince une corde, il doit toucher l'index, comme l'indique la figure 3, page 42.

De la Rueda Sencilla *

Fórmulas:

i, m - m, i - m, a - a, m

Las iniciales **i, m, a,** sirven para designar les dedos índice, medio y anular de la mano derecha y se colocan a la izquierda, arriba o abajo de las notas; nunca a la derecha.

No olvide el discípulo el modo de pulsar las cuerdas, procurando no saltar la mano al movimiento de cada dedo.

Exercises in Simple Alternation *

Formulas:

i, m - m, i - m, a - a, m

The letters **i, m** and **a** stand for the index, middle and ring *(annularis)* fingers of the right hand, and may be placed above, below, or to the left of the notes - never to the right.

The student must not forget the proper way of plucking the strings, so that the hand does not rise with the movement of each finger.

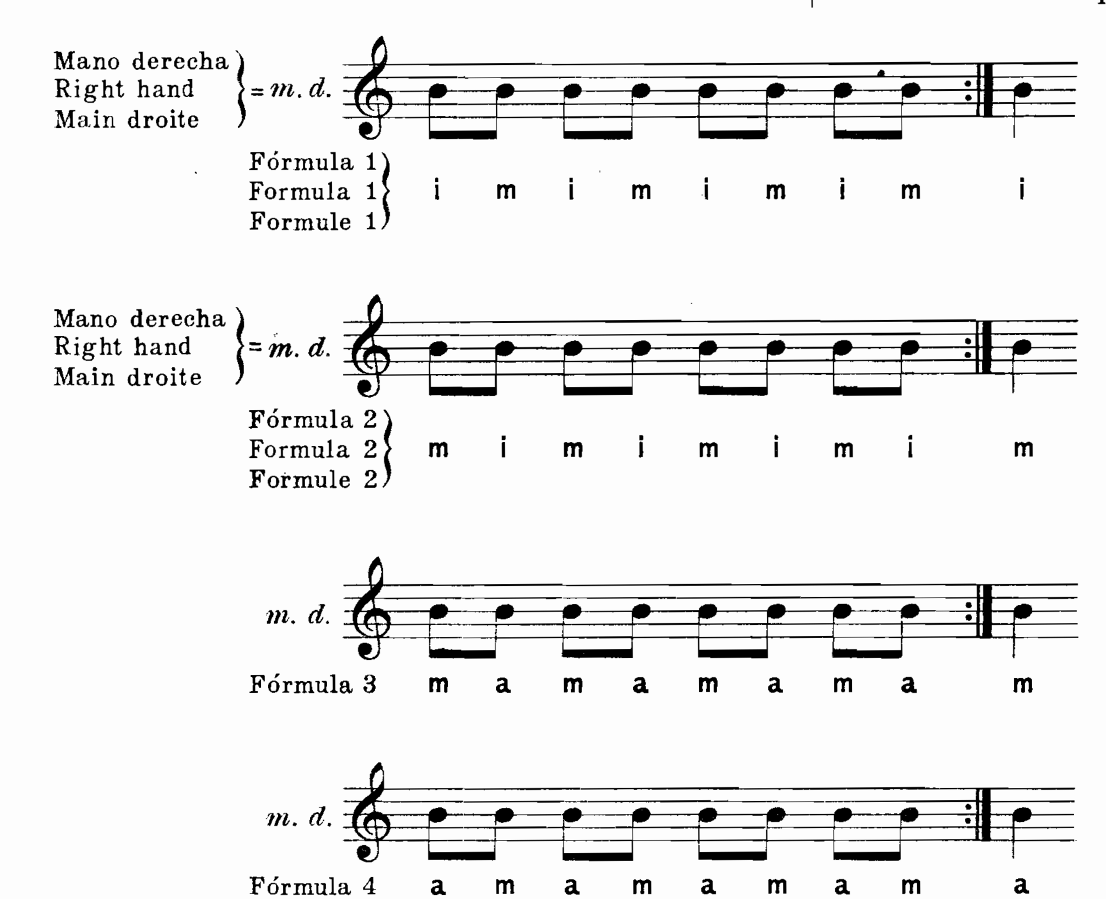
Exercices de Simple Alternation*

Formules:

i, m - m, i - m, a - a, m

Les letters **i, m, a** indiquent l'index, le médius et l'annulaire de la main droite, et elles peuvent être placées au-dessus, en-dessous, ou à la gauche des notes, jamais à la droite.

L'élève ne doit pas oublier la correcte manière de pincer les cordes, afin que la main ne se lève pas avec le mouvement de chaque doigt.



Advertencia. Ponemos en conocimiento del discípulo, que el número de páginas en que se practican las tres Ruedas, antes de entrar en el estudio del Trémolo, puede considerarse reducido a una *cuarta* parte, puesto que cada ejercicio se ejecuta *cuatro* veces, en atención a las cuatro fórmulas de cada Rueda.

Note. We call the student's attention to the fact that the number of pages occupied by these various forms of alternation-exercises, before reaching the study of the Tremolo, might be considered as reduced to one quarter, since each exercise is executed four times, in accordance with the four Formulas for each series of exercises.

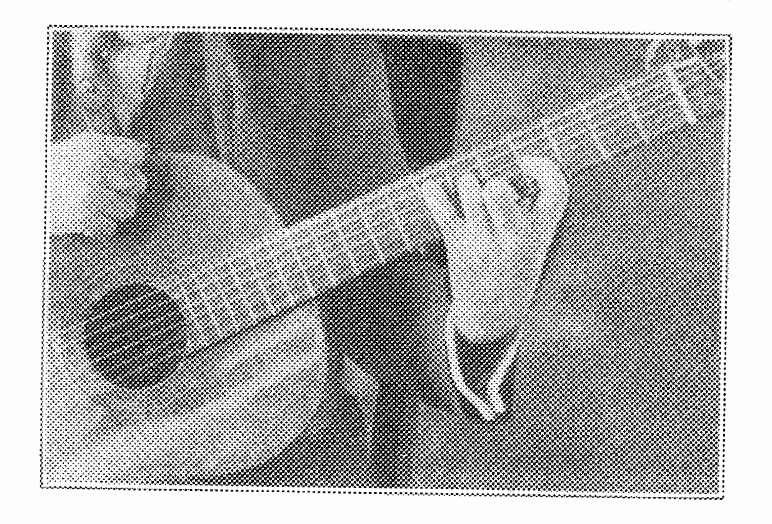
Note. Nous attirons l'attention de l'élève sur le fait que le nombre de pages occupées par ces différentes formes d'exercices d'alternation avant d'arriver à l'étude du trémolo doit être considéré comme réduit à un quart, car chaque exercice est exécuté quatre fois, suivant les quatre formules de chaque série des exercices.

* Con la palabra «Rueda» queremos significar «desandar lo andado» o hacer las cosas a la inversa de como se han hecho. No hallamos palabra más apropiada.

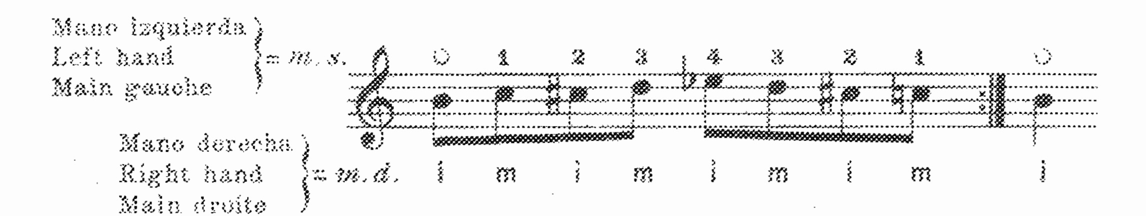
* The Alternation exercises are divided into three classes — Simple, Double and Continuous - according as the pairs of fingers are employed.

* Les exercices d'alternation sont divisés en trois classes, Simple, Double, et Continu, suivant les paires de doigts employés.

Lámina N° 2 | Figure 2 | Figure 2



Modelo 1° | Model 1 | Modèle 1



Los números 1, 2, 3 y 4 sirven para designar los dedos índice, medio, anular y pequeño de la mano izquierda y se colocan arriba, abajo o a la izquierda de las notas, según la escritura musical; nunca a la derecha.

Ténganse los dedos abiertos frente a los trastes y al pisar cada uno la nota correspondiente, no los levanten hasta el descenso, que lo hará el discípulo por orden correlativo, esto es, primero levantará el número 4, luego el 3, después el 2 y luego el 1.

Nota. Ascender o subir, musicalmente hablando, lo es de *sexta a prima*, y descender o bajar lo es de *prima a sexta*.

The figures 1, 2, 3 and 4 serve to indicate the fore-, middle-, ring- and little fingers, respectively, of the left hand, and are placed above, below, or to the left of the notes according to the notation – never to the right.

Hold the fingers apart opposite to the frets, and when each is stopping the corresponding note, do not raise them again until you are going down, when they should be raised one after the other in regular order, that is, first raise the 4th finger, then the 3d, after that the 2d, and finally the 1st.

Note. To ascend (or go up) is, musically speaking, to proceed from the *sixth string to the first;* to descend (or go down) is to proceed from the *first string to the sixth.*

Les chiffres 1, 2, 3 et 4 servent à indiquer respectivement l'index, le médius, l'annulaire et l'auriculaire de la main gauche; ils sont placés au-dessus, en-dessous, ou à la gauche des notes, jamais à la droite.

Tenez les doigts opposés aux cases bien séparés; et quand chacun d'eux est placé sur la note correspondante, laissez les sur la corde et ne les levez pas avant que cela ne soit nécessaire, c'est-à-dire l'un après l'autre dans l'ordre régulier dans lequel ils étaient placés; autrement dit, d'abord levez le 4e doigt, puis le 3e, après celui-ci le 2e et finalement le 1er.

Note. Monter veut dire, musicalement parlant, d'aller de la *sixième corde à la première;* descendre, d'aller de la *première à la sixième.*

Modelo 2° | Model 2 | Modèle 2

Mano izquierda
Left hand
Main gauche
= m. s. 0 1 1 2 2 3 3 3 4

m. d. i m i m i m - - - - - - - - - - - - - - -

Al pisar el *re* bemol con el dedo número 2, no se levante el número 1 que pisa el *do*, puesto que lo ha de repetir y así sucesivamente los números 3 y 4 en los demás grupos.

When you stop the D♭ with your 2d finger, do not lift the 1st finger stopping C, because the C is repeated; similarly, the 3d and 4th should be held when the higher fingers strike.

Quand on touche le *ré* bémol avec le 2e doigt, ne levez pas le 1er doigt qui touche le *do*, celui-ci sera tout prêt quand il devra être rejoué; de même le 3e et le 4e doigt dans les autres groupes.

Ejercicio 2º

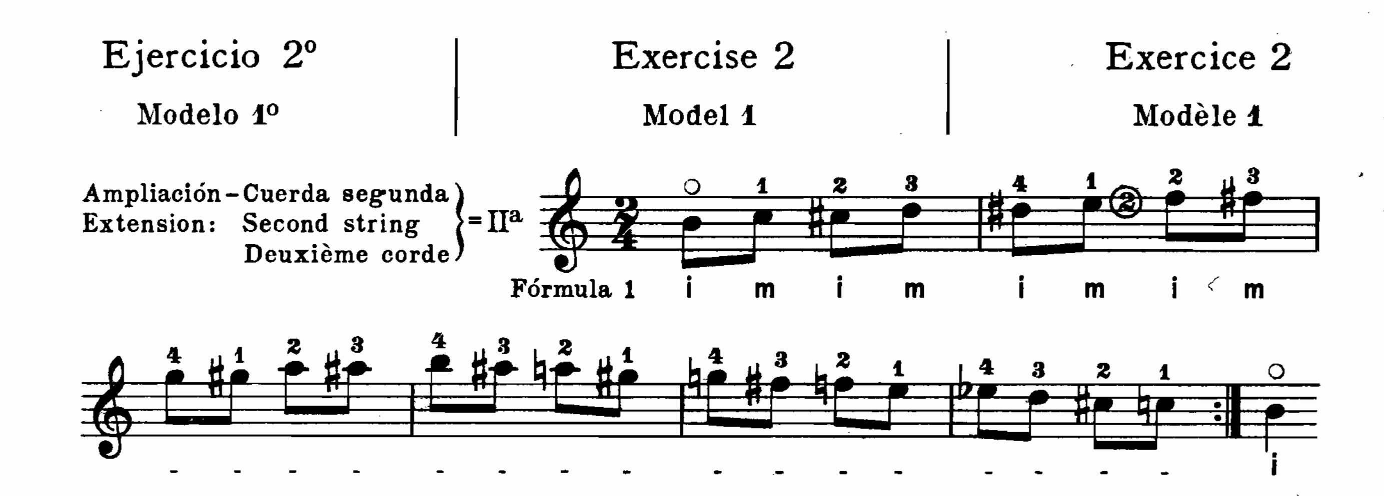
Modelo 1º

Exercise 2

Model 1

Exercice 2

Modèle 1



(a) Al pasar el número 1 al *mi* del 2º compás, deslícese suavemente sobre el diapasón, con solo el movimiento de muñeca, e igualmente cuando pasa al *sol* sostenido del 3er compás. En el descenso deslícese del *sol* sostenido al *mi* del 5º compás, al propio tiempo que los dedos números 4, 3 y 2 caeran simultaneamente sobre el *sol* natural, *fa* sostenido y *fa* natural é igualmente en el 6º compás. El número 1 no debe soltar nunca el diapasón.

(b) Téngase presente como base para la mano izquierda, arquear las últimas falanges de los dedos al pisar las notas. Evítese a toda costa colocarlas en falso.

(c) Sígase siempre el orden del dedeo de la mano derecha sin repetir jamás un dedo, costumbre en que se incurre sobre todo al cambiar la mano izquierda de posición o sea del dedo número 4 al dedo número 1 en el ascenso y vice-versa.

Nota. Todos los ejercicios se repitirán ocho veces.

(a) In shifting the 1st finger to the E in the second measure, it should glide easily over the fingerboard with a movement of the wrist alone, and similarly when it passes to the G♯ in measure 3. In descending, it should glide from G♯ to E in measure 5 at the same time that the 4th, 3d and 2d fingers fall simultaneously on G♮, F♯, F♮; similarly in measure 6. The 1st finger should never be lifted clear of the fingerboard.

(b) Always bear in mind, as a rule for the left hand, that the tip-joints of the fingers must be bent when stopping the notes. Spare no pains to avoid setting them wrongly.

(c) Always follow the order of the fingering in the left hand without ever repeating a finger – a habit one may fall into most readily when changing the position of the left hand, or changing from the 4th finger to the 1st in ascending, and vice versa.

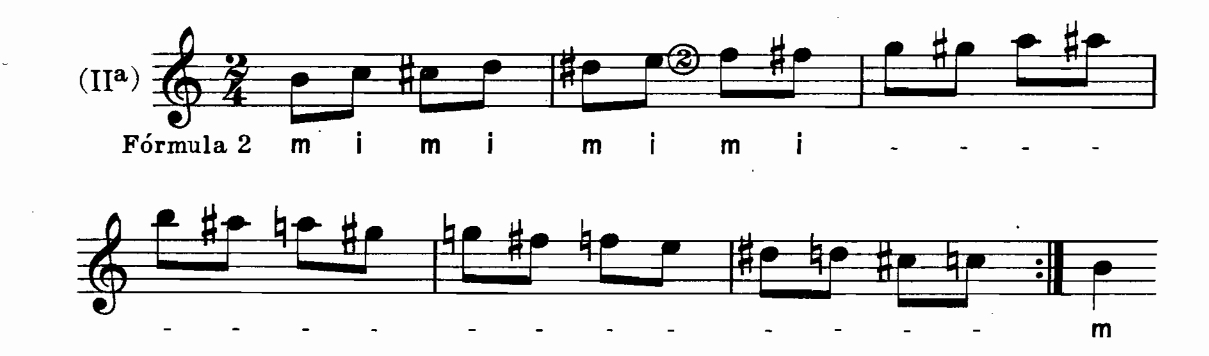
Note. All these exercises should be repeated eight times.

(a) Le 1er doigt allant au *mi* dans la 2e mesure devra glisser facilement sur la touche avec le seul mouvement du poignet, de même quand le 1er doigt passe au *sol*♯ dans la 3e mesure. En descendant, il devra glisser du *sol*♯ au *mi* dans la 5e mesure en même temps que les 4e, 3e et 2e doigts tombent simultanément sur le *sol*♮, *fa*♯ et *fa*♮, de même dans la 6e mesure. Le 1er doigt ne doit jamais être tenu en l'air au-dessus de la touche.

(b) Comme règle pour la main gauche, se rappeler que pour frapper les cordes les dernières phalanges doivent être arquées. Il faut éviter de les employer d'une manière differente.

(c) Toujours suivre l'ordre du doigté sans jamais employer le même doigt. Cette habitude se contracte facilement quand on change la position de la main gauche ou celle du 4e doigt au 1er en montant et vice versa.
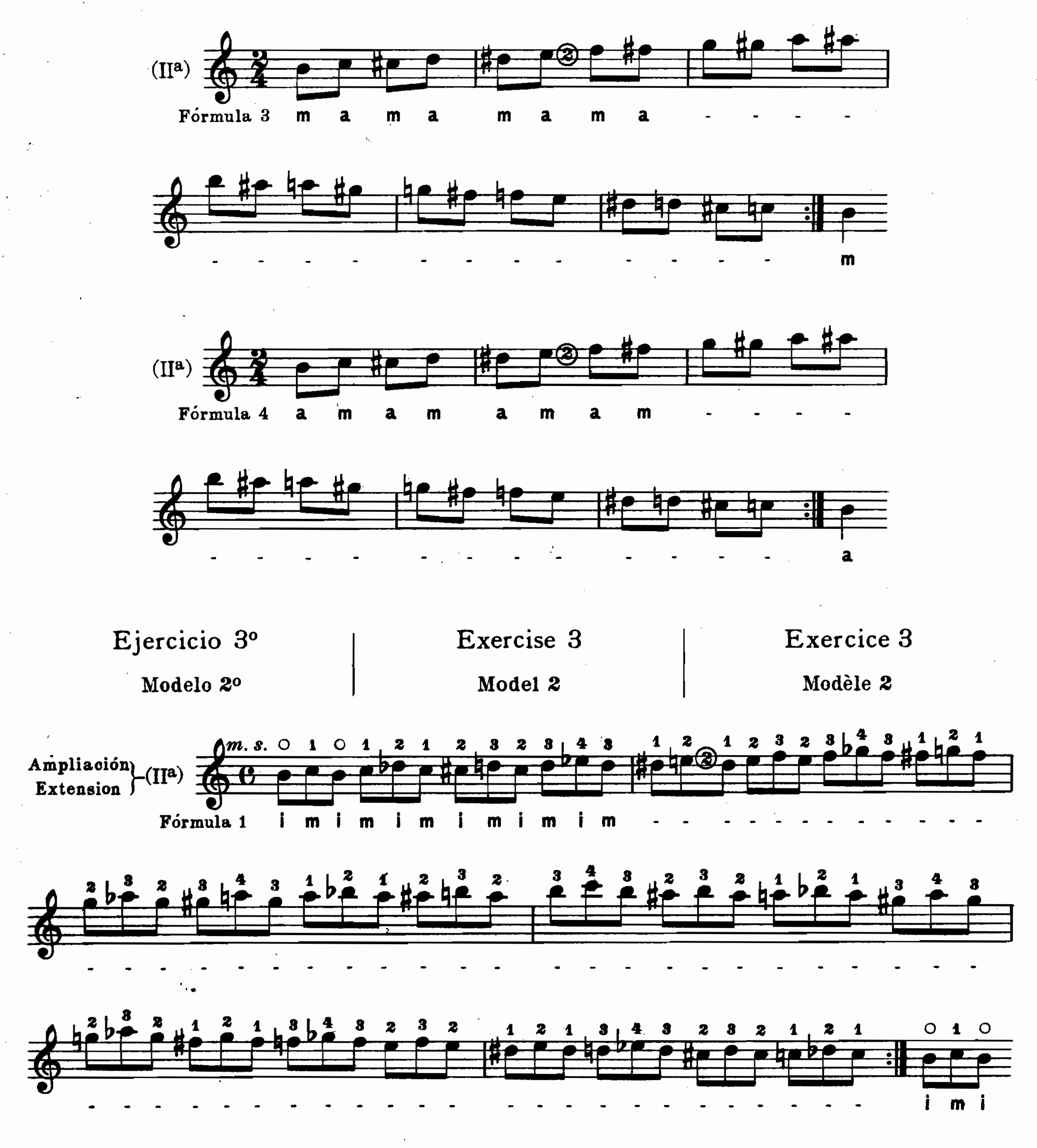
Note. Tous les exercices doivent être répétés huit fois.



Siendo el dedeo de la mano izquierda el mismo en las cuatro fórmulas, omítimos la numeración, por creerla innecesaria.

As the fingering for the left hand is the same for all four Formulas, we omit the figures, considering them unnecessary.

Comme le doigté pour la main gauche est le même que pour les quatre formules, nous omettons les chiffres, les considérant non nécessaires.
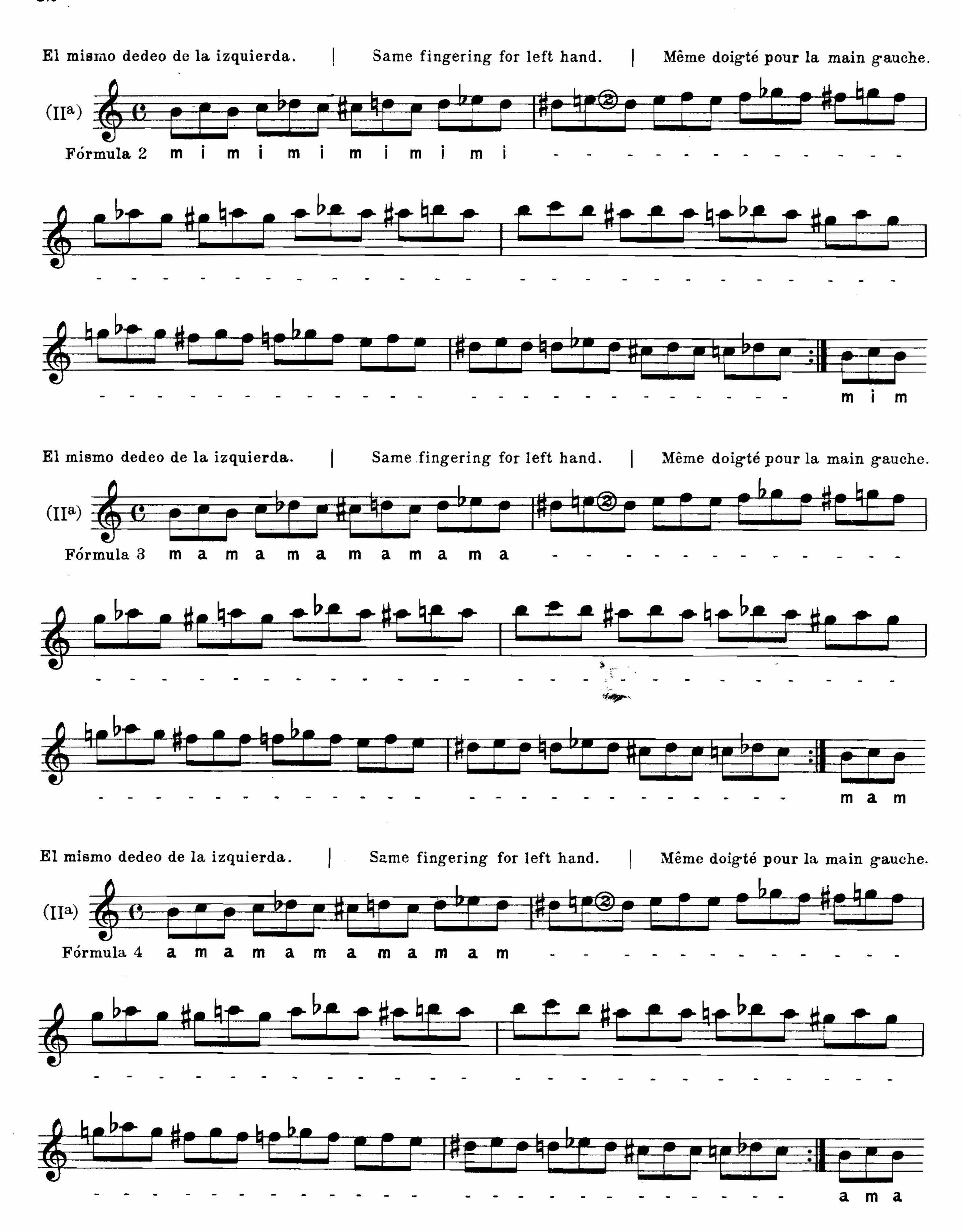


Al pasar en el descenso el número 1 del *la* del 4º compás al *fa* sostenido del 5º, déjense caer simultaneamente los números 3 y 2 sobre el *la* bemol y el *sol* natural.

In descending, when shifting the 1st finger from the A in measure 4 to the F♯ in measure 5, the 3d and 2d fingers should fall simultaneously on A♭ and G♮.

Quand le 1er doigt du *la* de la 4e mesure descend au *fa*♯ de la 5e mesure, les 3e et 2e doigts doivent toucher simultanément el *la*♭ et le *sol*♮.

106192


El mismo dedeo de la izquierda.
Same fingering for left hand.
Même doigté pour la main gauche.
(IIª)
Fórmula 2
m i m i m i m i m i m i
m i m
El mismo dedeo de la izquierda.
Same fingering for left hand.
Même doigté pour la main gauche.
(IIª)
Fórmula 3
m a m a m a m a m a m a
m a m
El mismo dedeo de la izquierda.
Same fingering for left hand.
Même doigté pour la main gauche.
(IIª)
Fórmula 4
a m a m a m a m a m a m
a m a

Modelo 1º

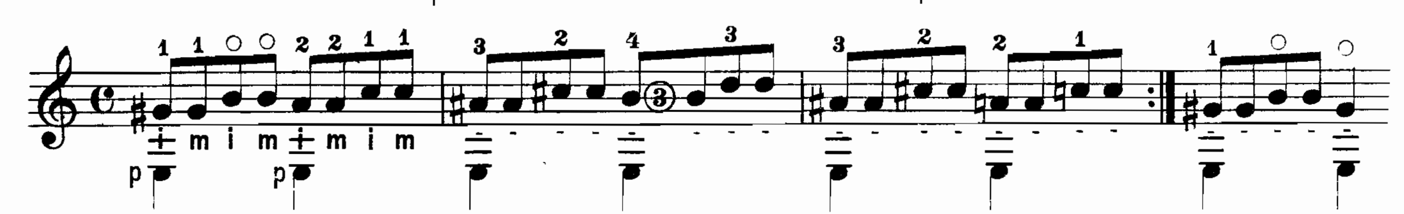
Con dos cuerdas próximas y el *bajo*.

Model 1

On two adjacent strings, with *bass*.

Modèle 1

Sur deux cordes adjacentes avec la *basse*.



Procúrese evitar el roce del dedo que pisa la cuerda superior, con la inmediata inferior, por cuya causa no suena ésta al pulsarla.

(a) No se levante el dedo que pisa la cuerda inferior hasta que no haya sonado la última nota de cada grupo; téngase presente y más en el descenso, en que suele incurrirse maquinalmente en este defecto.

(b) A partir del segundo grupo, déjense caer simultaneamente los dedos números 1 y 2 que pisan el *lá, do,* terceras disueltas, y así sucesivamente los otros dedos en los demás grupos, sin levantarlos hasta el descenso, que lo verificarán en igual forma, esto es, de dos en dos.

Nota. Un número dentro de un círculo, colocado a la derecha de una nota - nunca a la izquierda - indica la cuerda en que dicha nota debe hacerse, o sean los equisonos, como queda dicho.

Be careful that the finger stopping the higher string does not touch the string next below, because the latter would then not sound when plucked.

(a) Do not lift the finger stopping the lower string until you have played the last note in each group; bear this in mind, and especially in descending, when one falls quite mechanically into this error.

(b) After the second group, the 1st and 2d fingers should fall simultaneously to stop the notes A and C (broken thirds), and the other fingers should follow suit in the remaining groups, without being lifted until descending, the descent being carried out in the same manner, that is, two by two.

Note. A figure within a circle, placed at the right of a note - never at the left - indicates the string on which the given note is to be taken; or they are the unisons, as we have explained.
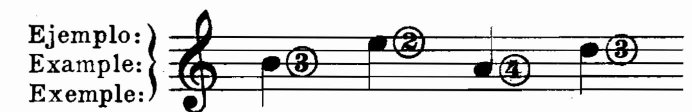
Il faut veiller à ce que le doigt frappant la corde, ne touche pas les cordes adjacentes, parce que ces dernières sonneraient mal au cas ou elles devraient être pincées.

(a) Ne pas lever le doigt qui touche la corde la plus basse jusqu'à ce que vous ayez joué la dernière note de chaque groupe, et spécialement en descendant, car l'erreur peut devenir machinale.

(b) Après le second groupe, les 1er et 2e doigts devront simultanément tomber sur les notes *la* et *do* (tierces brisées) et les autres doigts devront suivre dans les autres groupes, sans se lever jusqu'à la descente, celle-ci étant faite de la même manière, c'est-à-dire, deux par deux.

Note. Le chiffre encerclé, placé à la droite d'une note (jamais à la gauche), indique la corde sur laquelle la note donnée doit être jouée; ou ils montrent les unissons, comme nous l'avons expliqué.

Ejemplo:
Example:
Exemple:



Quiere decir el *si* en la tercera cuerda, el *mi* en la segunda, etc.

This means that B should be played on the third string, E on the second, etc.

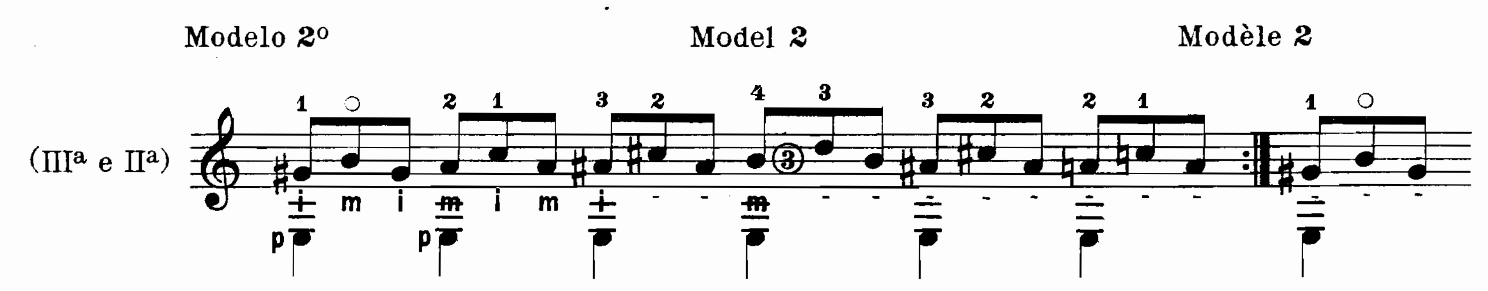
Ceci veut dire que la note *si* doit être jouée sur la 3e corde, la note *mi* sur la 2e, etc.

Modelo 2º

Model 2

Modèle 2

(IIIa e IIa)



Recuérdese que el dedo pulgar pulsa con la sola intervención de su última falange.
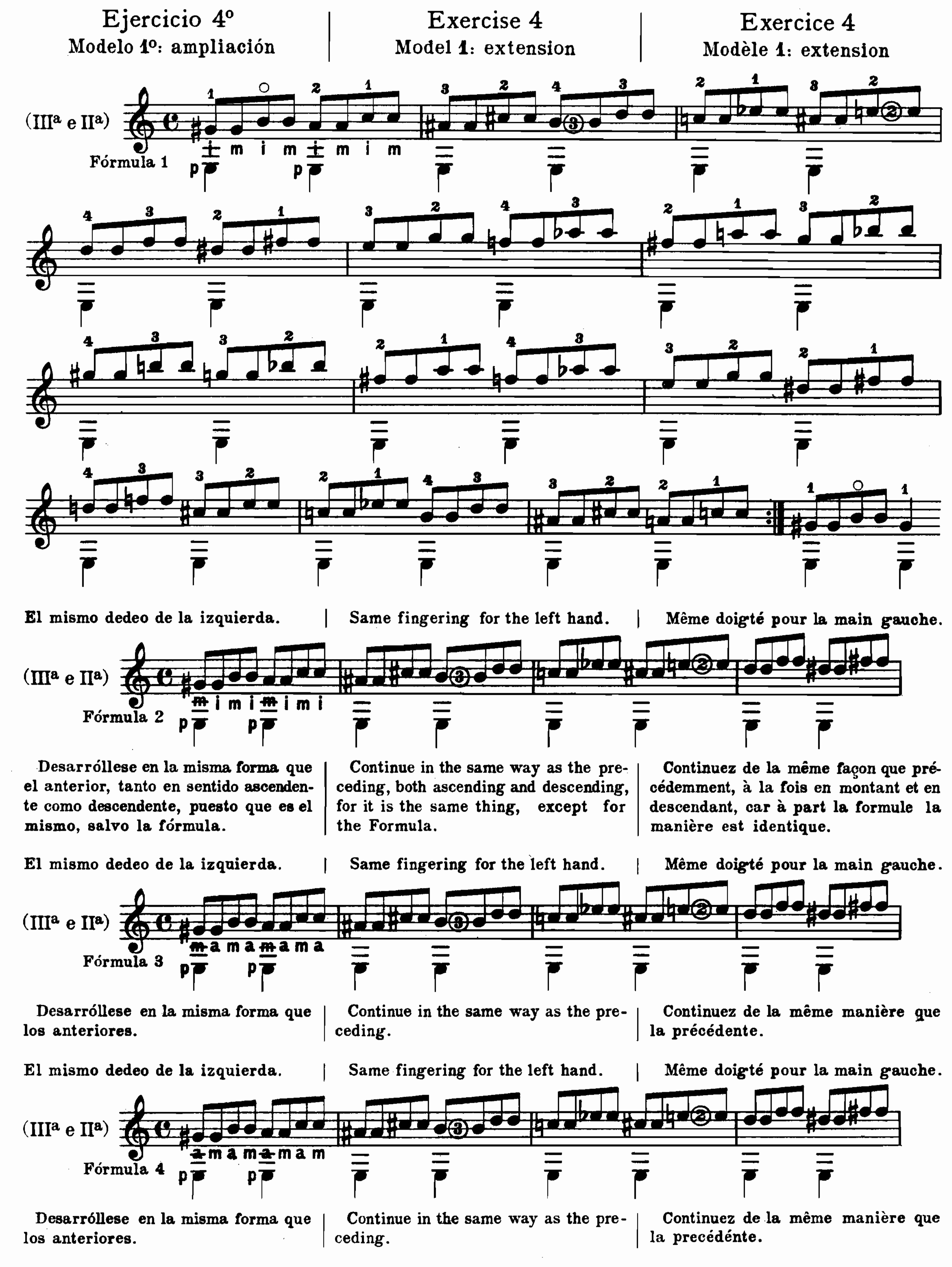
Remember that the thumb plucks the string by moving only its tip - joint.

Se rappeler que le pouce pince la corde en n'employant que la dernière phalange.

Ejercicio 4º
Modelo 1º: ampliación

Exercise 4
Model 1: extension

Exercice 4
Modèle 1: extension



El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.

Desarróllese en la misma forma que el anterior, tanto en sentido ascendente como descendente, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, both ascending and descending, for it is the same thing, except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, à la fois en montant et en descendant, car à part la formule la manière est identique.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.

Desarróllese en la misma forma que los anteriores.

Continue in the same way as the preceding.

Continuez de la même manière que la précédente.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.

Desarróllese en la misma forma que los anteriores.

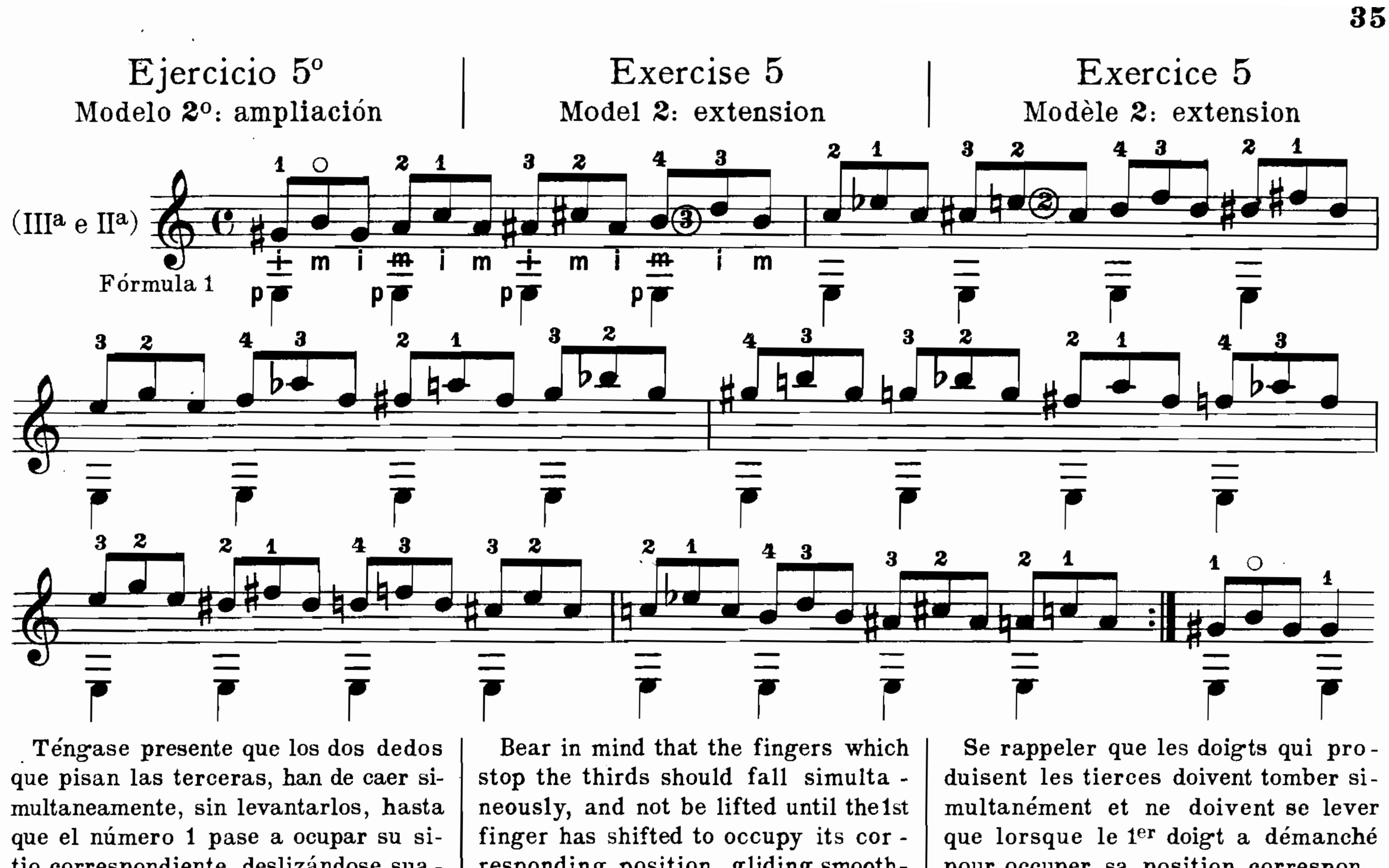
Continue in the same way as the preceding.

Continuez de la même manière que la precédénte.

Ejercicio 5º
Modelo 2º: ampliación

Exercise 5
Model 2: extension

Exercice 5
Modèle 2: extension

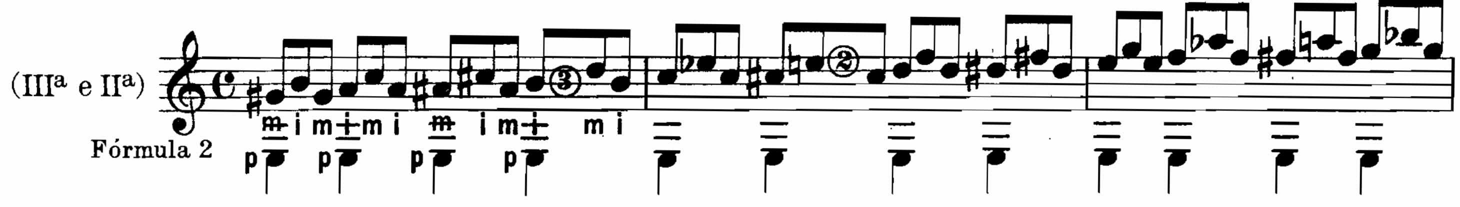


Téngase presente que los dos dedos que pisan las terceras, han de caer simultaneamente, sin levantarlos, hasta que el número 1 pase a ocupar su sitio correspondiente, deslizándose suavemente sobre el diapasón.

Bear in mind that the fingers which stop the thirds should fall simultaneously, and not be lifted until the 1st finger has shifted to occupy its corresponding position, gliding smoothly over the fingerboard.

Se rappeler que les doigts qui produisent les tierces doivent tomber simultanément et ne doivent se lever que lorsque le 1er doigt a démanché pour occuper sa position correspondante, glissant doucement sur la touche.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.
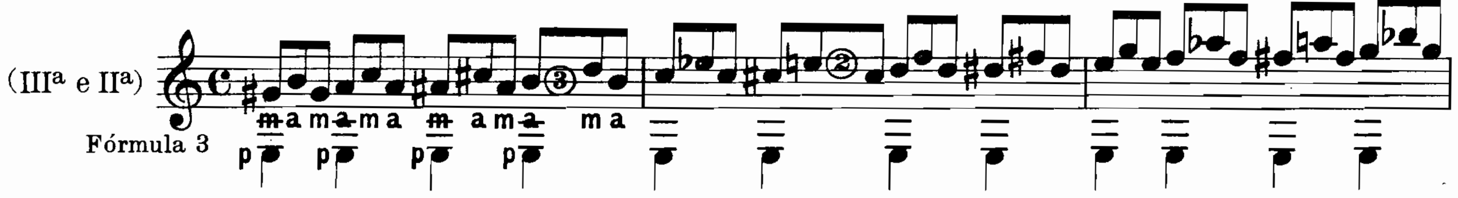


Desarróllese en la misma forma que el anterior, tanto en sentido ascendente como descendente, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, both ascending and descending, for it is the same thing, except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, à la fois en montant et en descendant, car à part la formule la manière est identique.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.

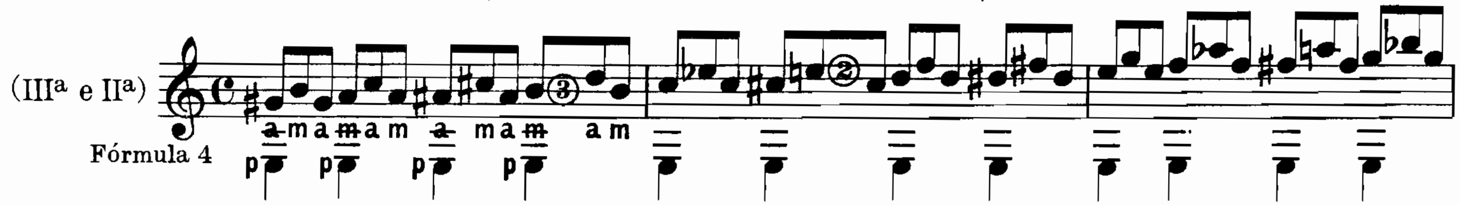


Desarróllese en la misma forma que los anteriores.

Continue in the same way as the preceding.

Continuez de la même manière que précédemment.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.



Desarróllese en la misma forma que los anteriores.

Continue in the same way as the preceding.
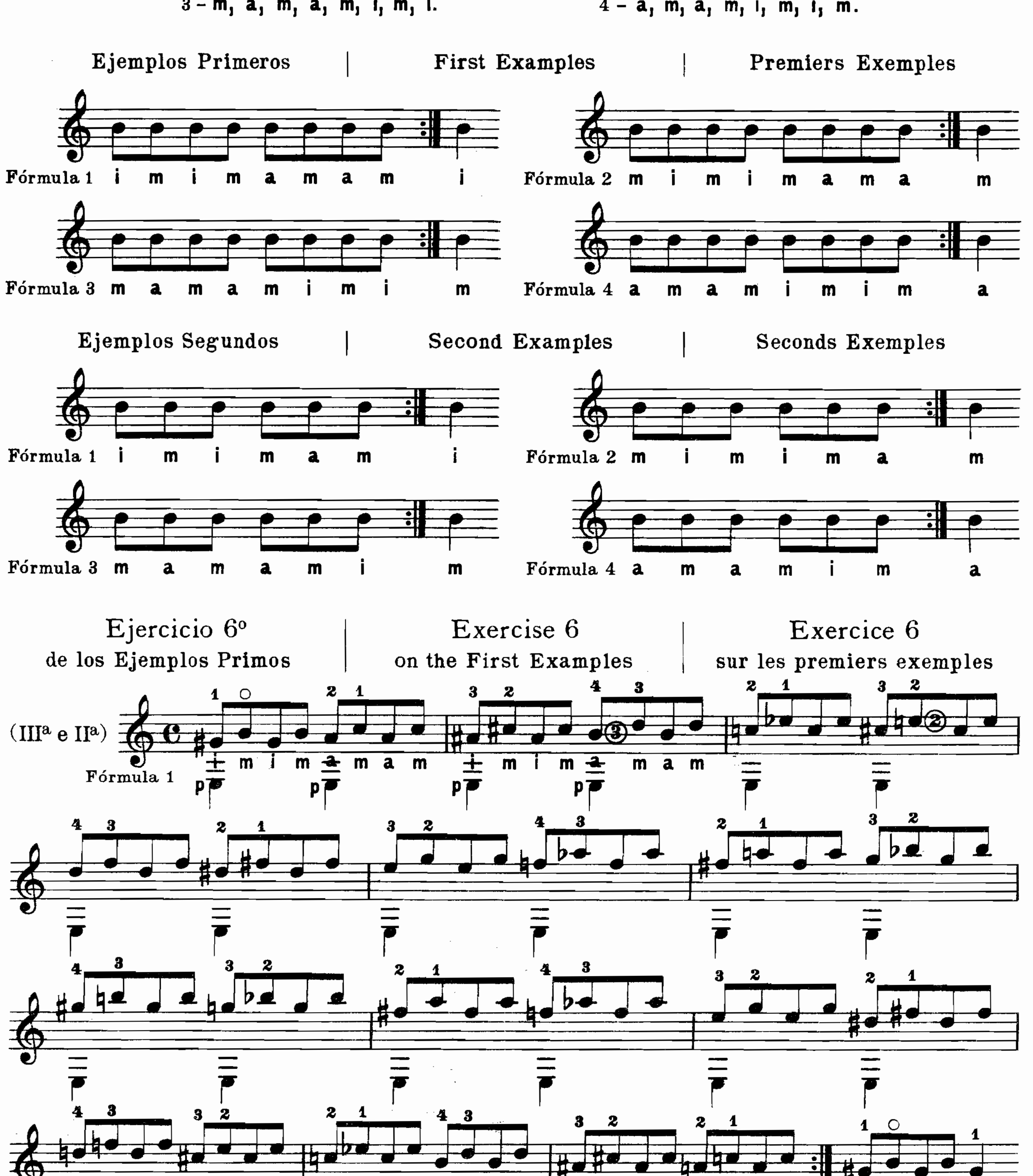
Continuez de la même manière que précédemment.

De la Rueda Doble | Exercises in Double Alternation | Exercices en Double Alternation

Fórmulas: | **Formulas:** | **Formules:**

1 - i, m, i, m, a, m, a, m. 2 - m, i, m, i, m, a, m, a.

3 - m, a, m, a, m, i, m, i. 4 - a, m, a, m, i, m, i, m.
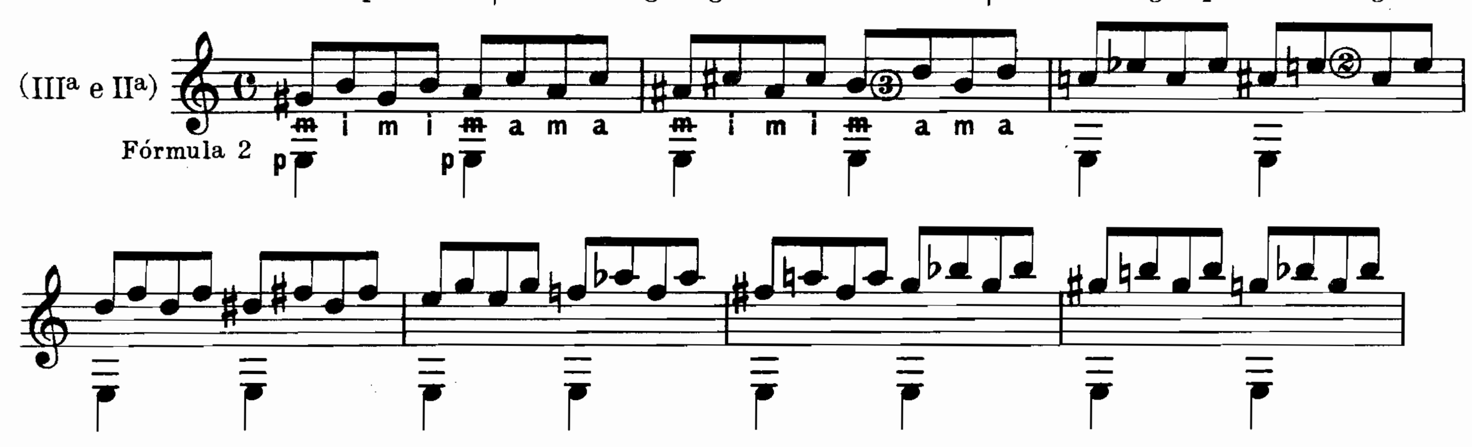


Empléense como práctica las cuatro fórmulas de la Rueda sencilla.

For practice, employ the four Formulas of the Simple Alternation Exercises.

Comme étude employez les quatre formules de Simple Alternation.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.
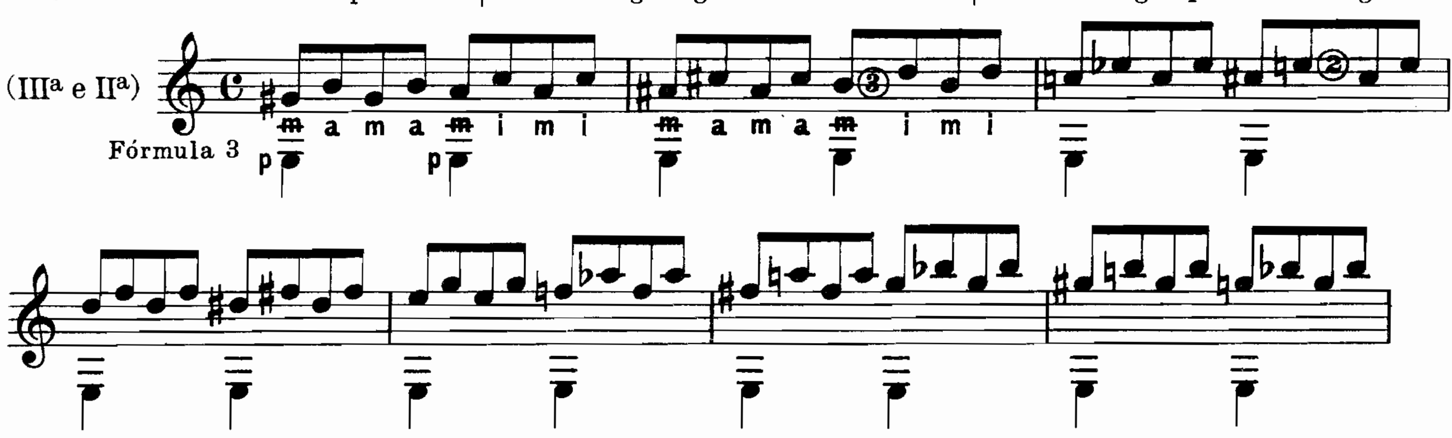


Desarróllese en la misma forma que el anterior, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, for it is the same thing except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, car à part la formule la manière est identique.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.

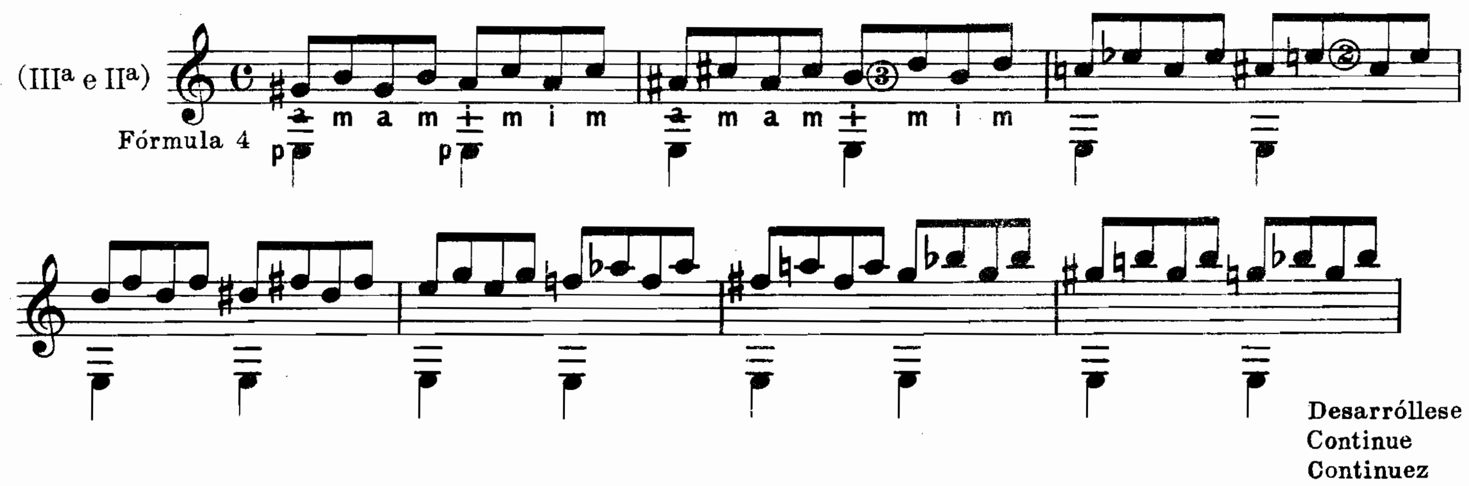


Desarróllese en la misma forma que los anteriores.

Continue in the same way as the preceding.

Continuez de la même manière que précédemment.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.



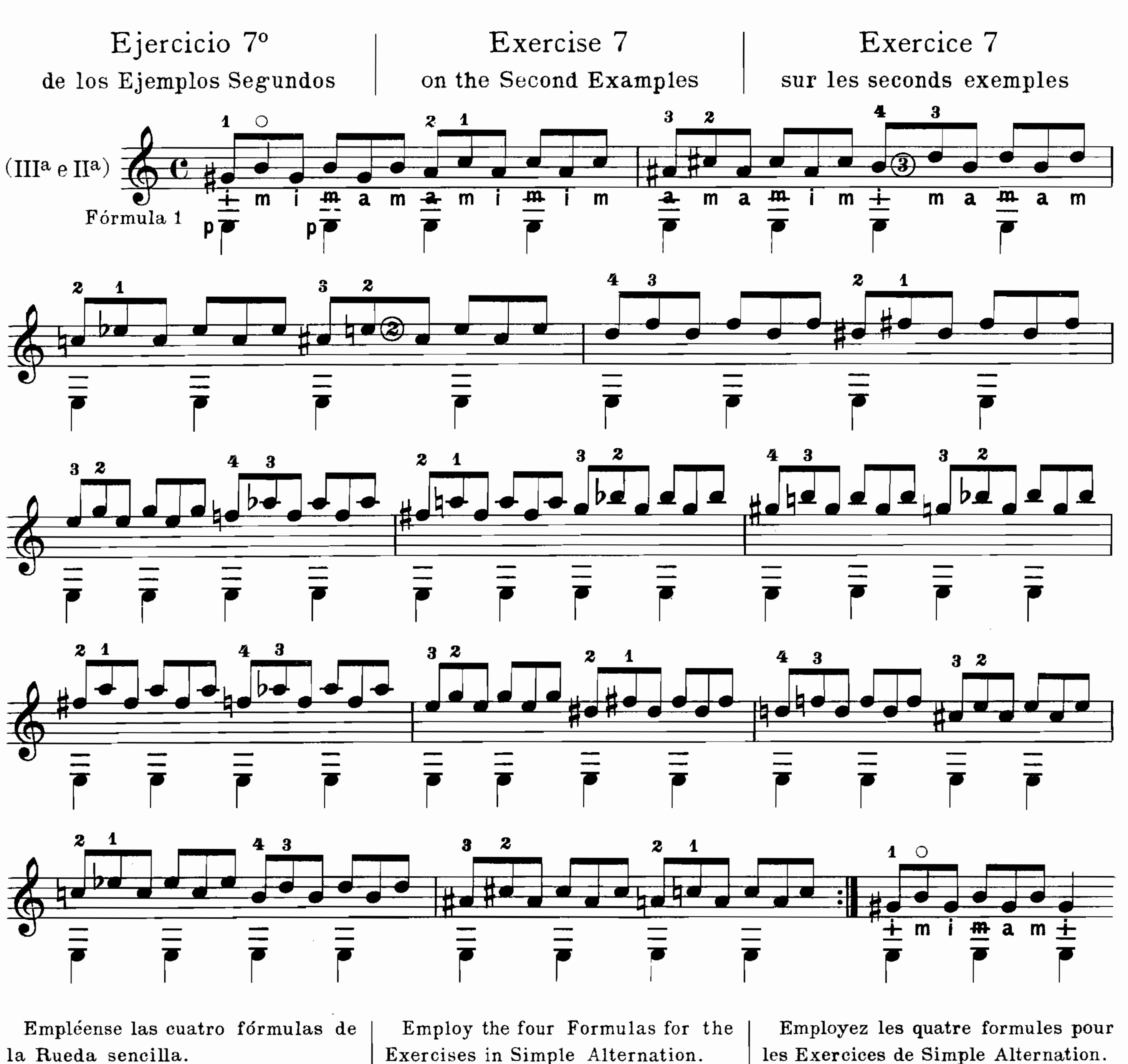
Desarróllese
Continue
Continuez

29319

Ejercicio 7º
de los Ejemplos Segundos

Exercise 7
on the Second Examples

Exercice 7
sur les seconds exemples



Empléense las cuatro fórmulas de la Rueda sencilla.

Employ the four Formulas for the Exercises in Simple Alternation.

Employez les quatre formules pour les Exercices de Simple Alternation.

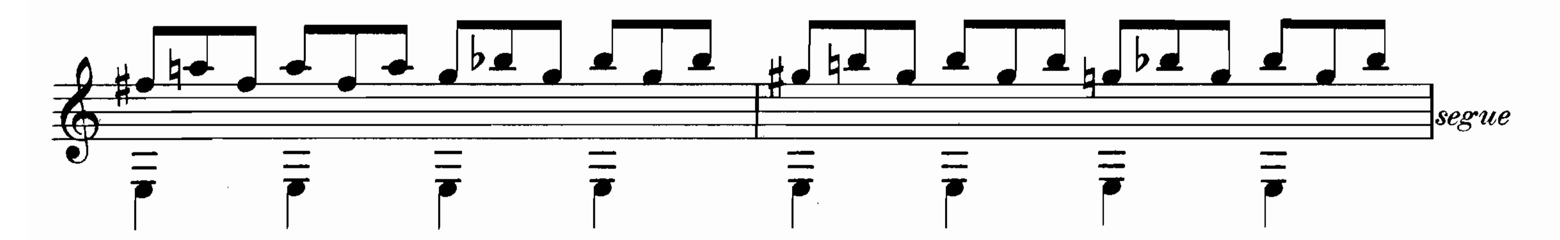
El mismo dedeo de la izquierda.

Same fingering for the left hand.

Même doigté pour la main gauche.

(IIIª e IIª)

Fórmula 2
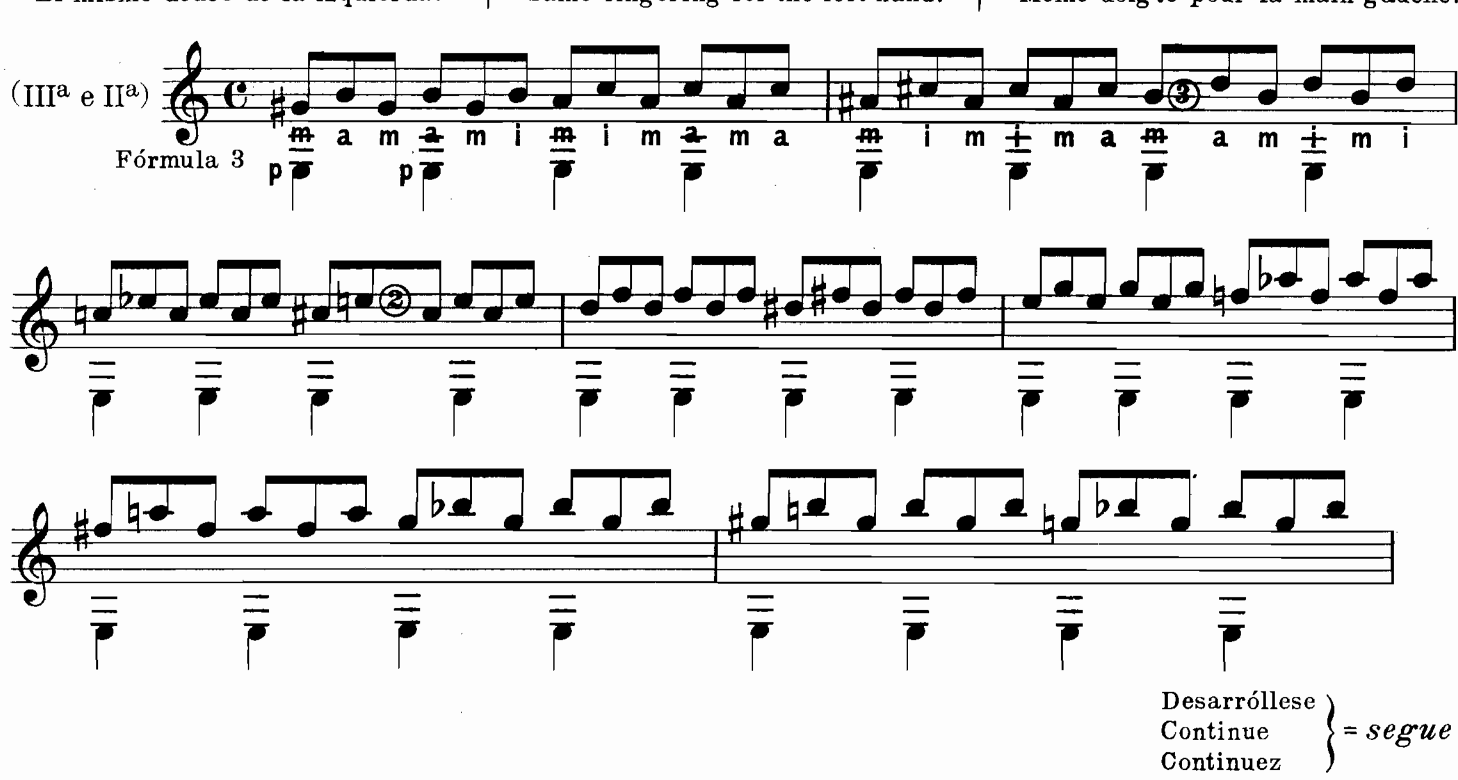


Desarróllese en la misma forma que el anterior, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

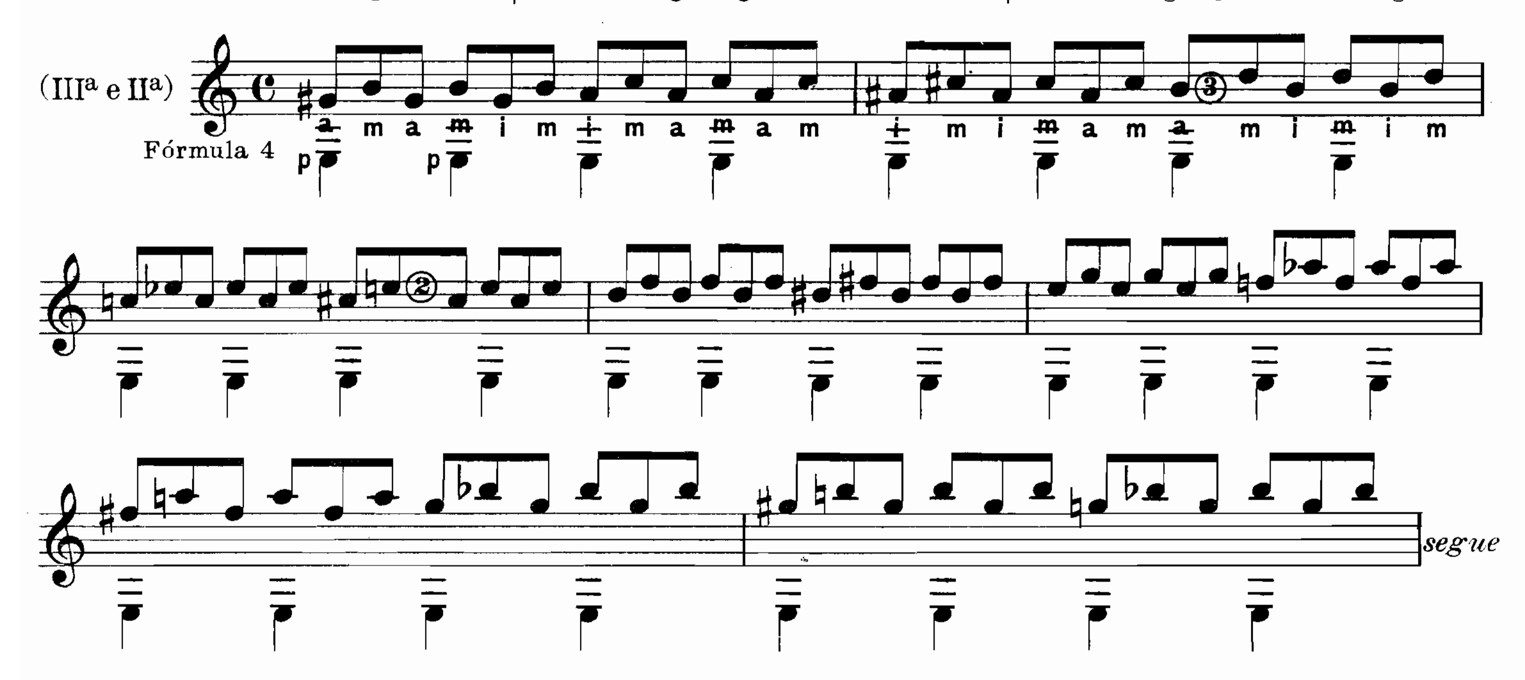
Continue in the same way as the preceding, for it is the same thing except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, car à part la formule la manière est identique.

El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.



El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.

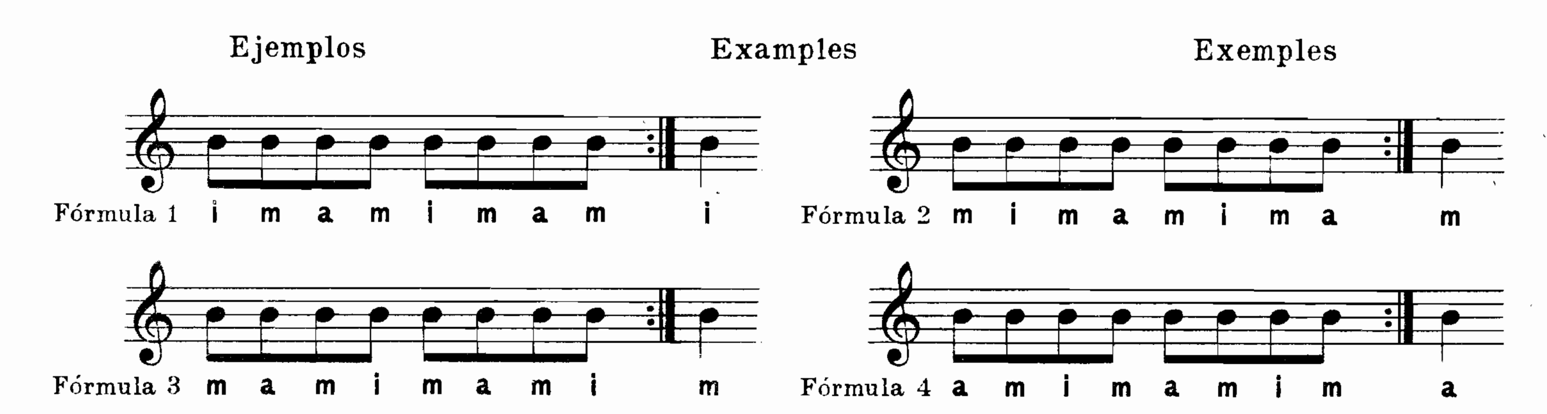


De la Rueda Continua | Exercises in Continuous Alternation | Exercices d'Alternation Continue

Fórmulas: | **Formulas:** | **Formules:**

1 - i, m, a, m, i, m, a, m.
2 - m, i, m, a, m, i, m, a.
3 - m, a, m, i, m, a, m, i.
4 - a, m, i, m, a, m, i, m.

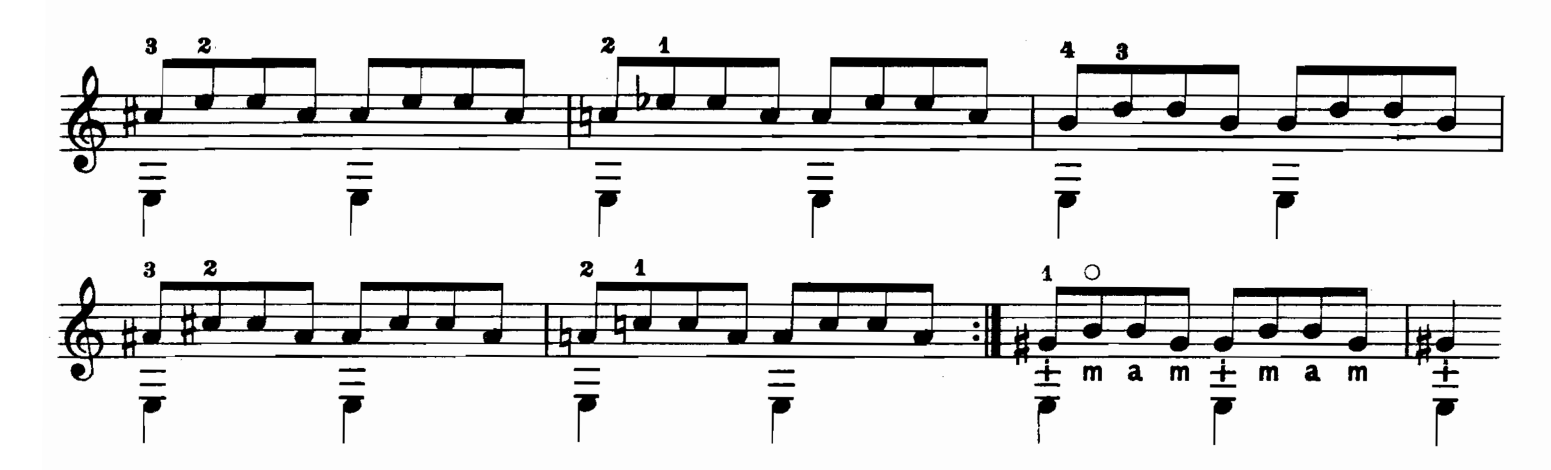
Ejemplos | Examples | Exemples



Ejercicio 8º | Exercise 8 | Exercice 8

(IIIª e IIª)

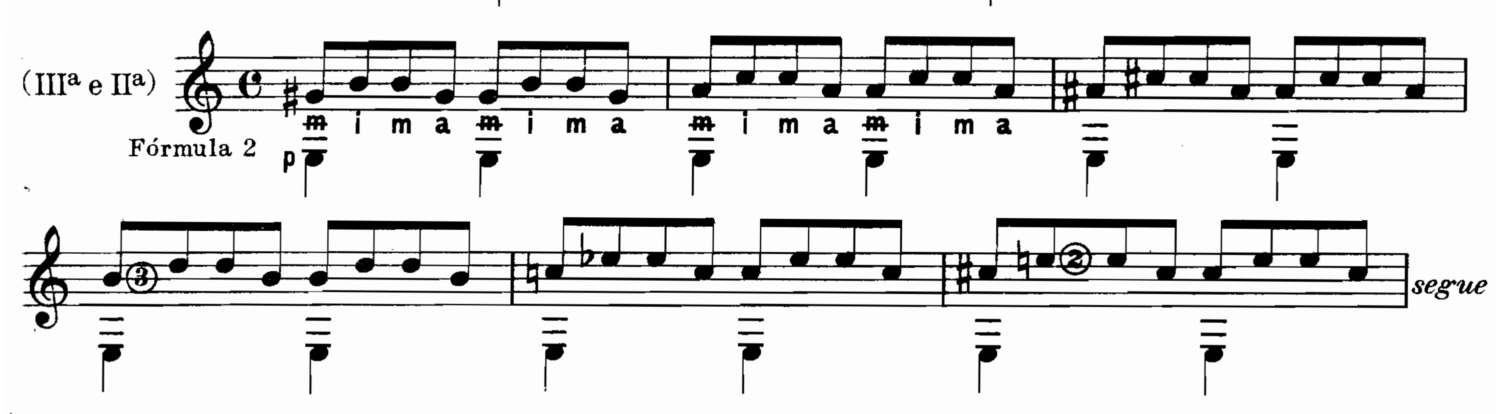
Fórmula 1



La digitación de la izquierda es la misma que la de los ejercicios anteriores.

The fingering for the left hand is the same as that in the preceding exercises.
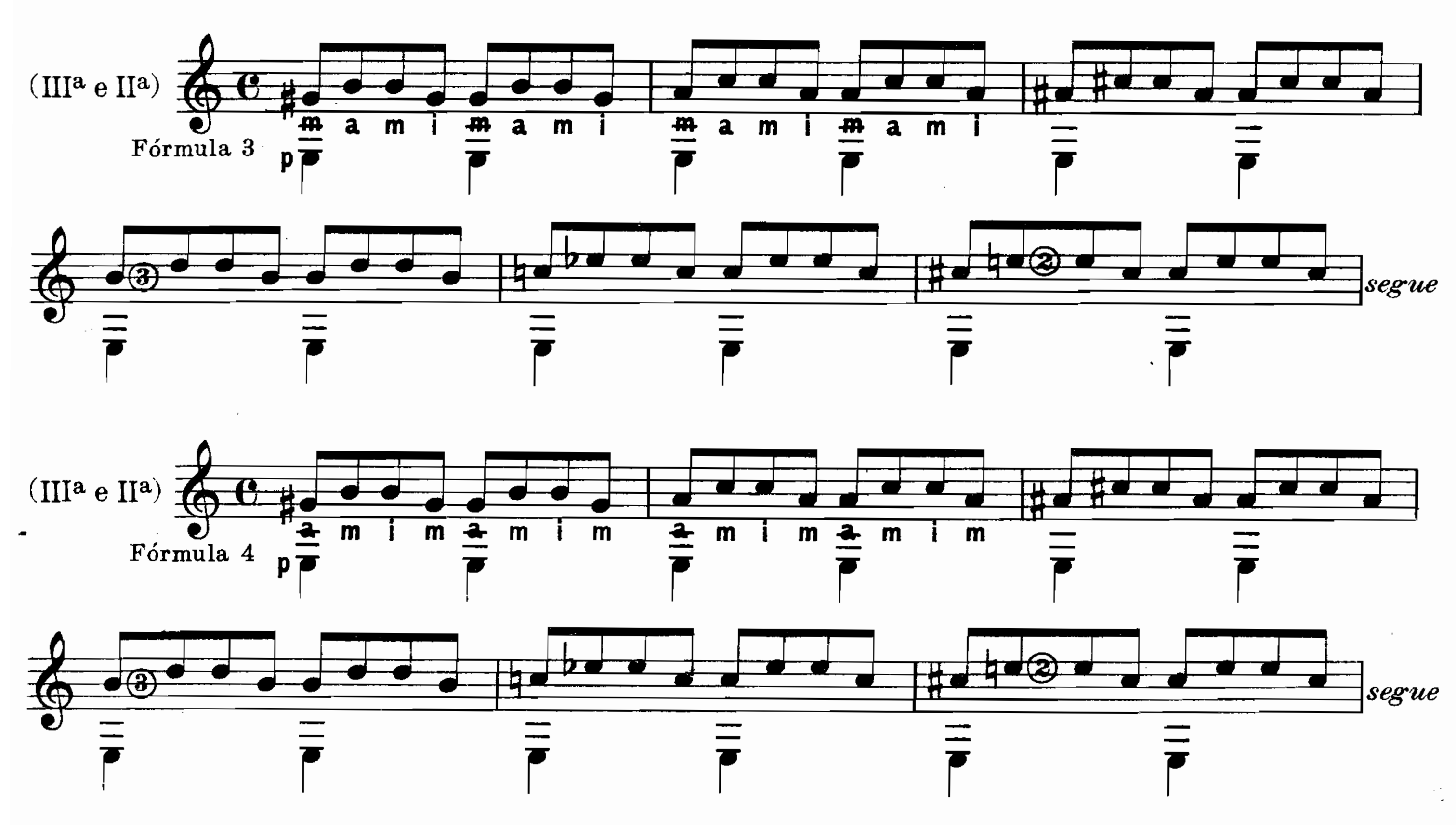
Le doigté pour la main gauche est le même que pour les exercices précédents.



Desarróllese en la misma forma que el anterior, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, for it is the same thing except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, car à part la formule la manière est identique.



Del Pulgar de la Mano Derecha | How to Use the Right Thumb | Mode d'Emploi du Pouce Droit

Lámina Nº 3 | **Figure 3** | **Figure 3**

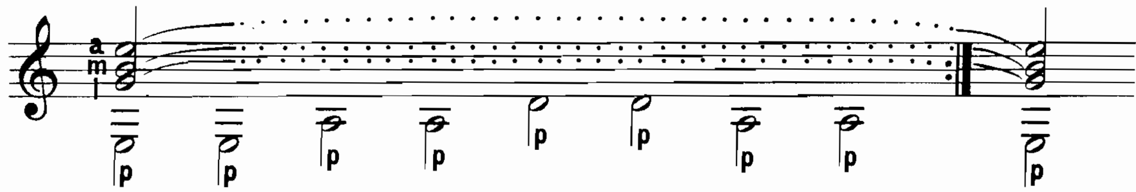


Ejercicio 9º | Exercise 9 | Exercice 9

Fijos los dedos i, m, a, sin pulsar.

Place the fingers i, m, a, without plucking.

Placez les doigts i, m, a, sans pincer les cordes.



Articulando el pulgar con solo su última falange.

Play with the thumb, moving only its tip-joint.

Articulez le pouce en n'employant que la dernière phalange.

Manténganse los dedos i, m, a, sobre el *sol, si, mi,* ó sea sobre las cuerdas tercera, segunda y prima en la forma que se ve en la lámina número 1, apoyados en sus yemas y ahuecada la mano, pero sin doblar más que ligeramente las falanges. Al propio tiempo procúrese que los tres dedos estén pegados suavemente y se observará que el m se monta sobre el i cubriendo casi la mitad de la uña, y que el dedo a roza con el m: en esta forma se han de pulsar los acordes al tratar de estos; téngase cuidado de no quitar los dedos hasta la terminación del ejercicio.

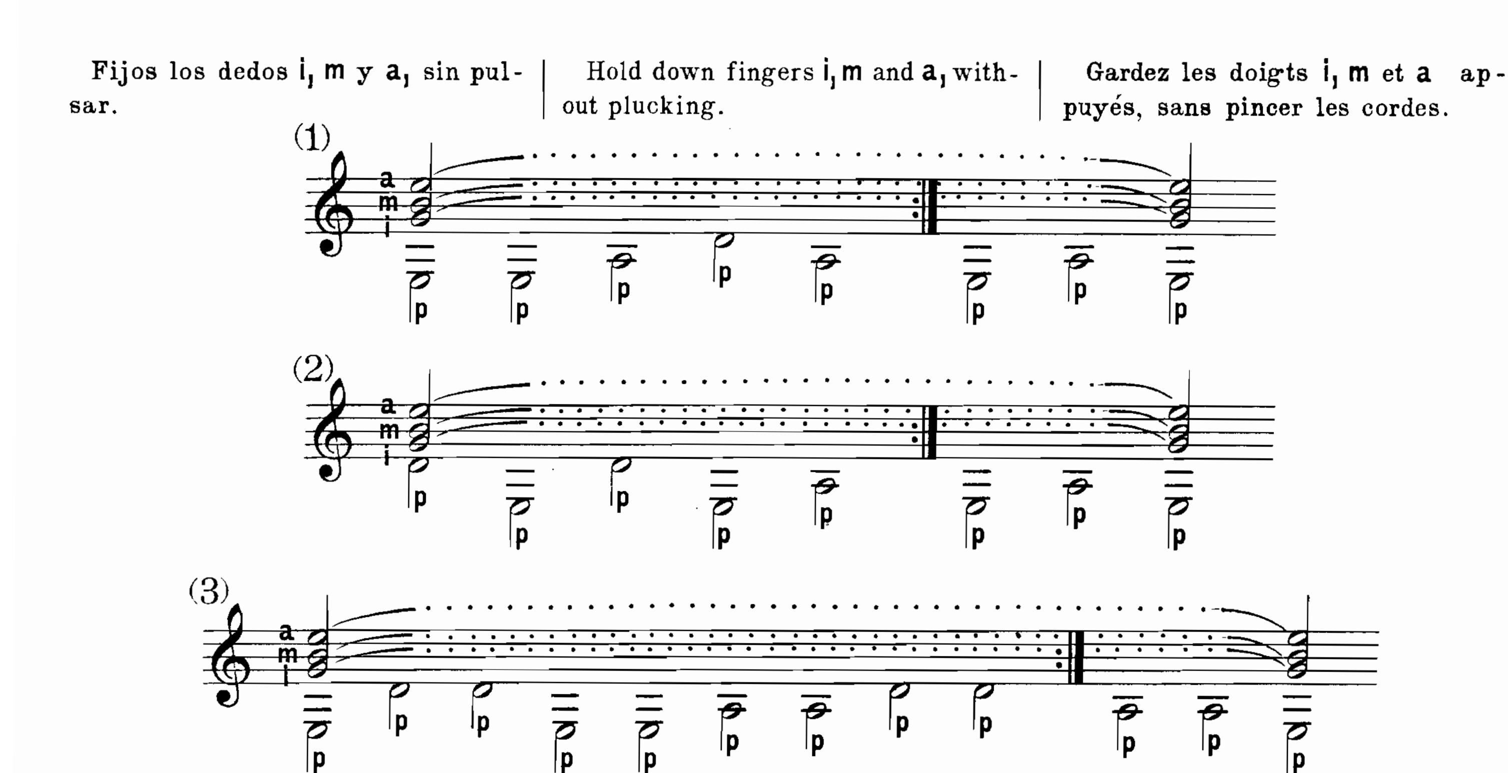
The fingers i, m, a, are held down on G-B-E, that is, on the third, second and first strings, in the form shown in Fig. 1, resting on their tips with the hand arched, but bending the finger-joints only slightly. When quite ready, bring these three fingers gently together, and you will notice that the m finger overlaps the index, covering it to about the middle of the nail, and that the a finger grazes the m; it is in this shape that the fingers should pluck the chords when these latter are played. Take care that the fingers do not let go until the end of the exercise.

Les doigts i, m, a, sont placés sur *sol, si, mi,* c'est-à-dire, sur les 3e, 2e et 1re cordes, de la manière indiquée (figure 1); il faut qu'ils s'appuient sur leurs extrémités avec leurs jointures légèrement courbées et la main arquée. Au temps voulu réunissez ces trois doigts et vous remarquerez que le doigt m couvre l'index, près du milieu de l'ongle et que le doigt a frôle le doigt m; c'est dans cette forme que les doigts doivent pincer les accords quand ces derniers sont joués. Avoir soin de ne pas lever les doigts de la corde avant la fin de l'exercice.

Fijos los dedos **i, m y a,** sin pulsar.

Hold down fingers **i, m** and **a,** without plucking.

Gardez les doigts **i, m** et **a** appuyés, sans pincer les cordes.



Articulación del Pulgar de la Mano Derecha

sin la posición fija de los dedos i, m y a.

Con solo su última falange y sin mover la mano.

How to Use the Right Thumb

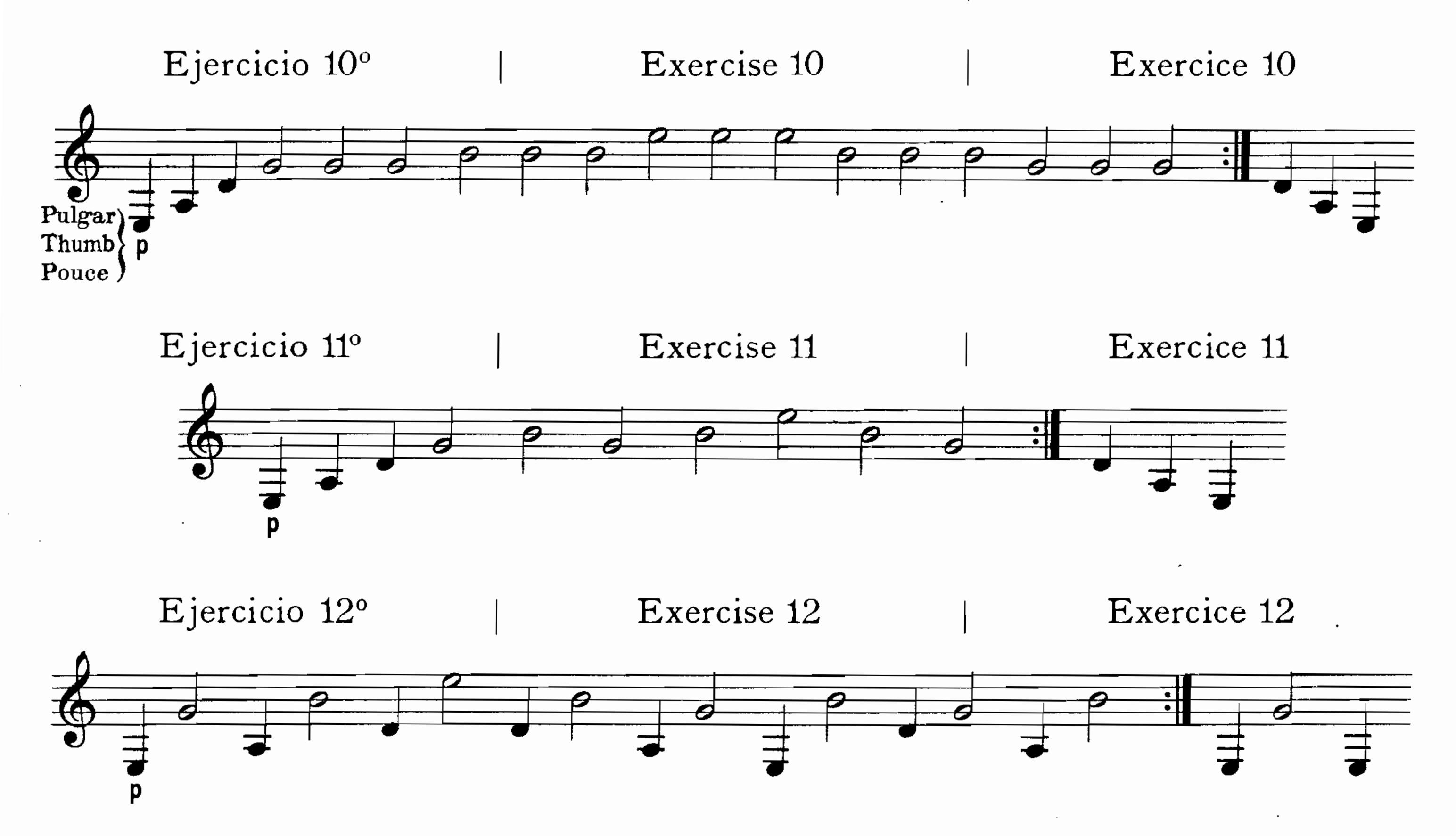
Without Holding Down Fingers i, m and a

Move only the tip-joint, and keep the hand quiet.

Articulation du Pouce de la Main Droite

sans avoir les autres doigts i, m et a dans leur position

Il faut mouvoir la dernière phalange seulement et garder la main immobile.



Del Pulgar Independiente de los Demás Dedos
Rueda Sencilla

Using the Thumb Independently of the Other Fingers
In Simple Alternation

Emploi du Pouce Indépendemment des Autres Doigts
dans la Simple Alternation

Modelo 1º | Model 1 | Modèle 1

Fórmula 1 p i m p i m p

Fórmula 2 p m i p m i p

Fórmula 3 p m a p m a p

Fórmula 4 p a m p a m p

Rueda Doble | In Double Alternation | En Double Alternation

Modelo 1º | Model 1 | Modèle 1

Fórmula 1 p i m p a m p

Fórmula 2 p m i p m a p

Fórmula 3 p m a p m i p

Fórmula 4 p a m p i m p

Rueda Sencilla | In Simple Alternation | En Simple Alternation

Modelo 2º | Model 2 | Modèle 2

Fórmula 1 p i m i p i m i p

Fórmula 2 p m i m p m i m p

Fórmula 3 p m a m p m a m p

Fórmula 4 p a m a p a m a p

Rueda Doble | In Double Alternation | En Double Alternation

Modelo 2º | **Model 2** | **Modèle 2**

Fórmula 1 p i m i p i m i p m a m p m a m p

Fórmula 2 p m i m p m i m p a m a p a m a p

Fórmula 3 p m a m p m a m p i m i p i m i p

Fórmula 4 p a m a p a m a p m i m p m i m p
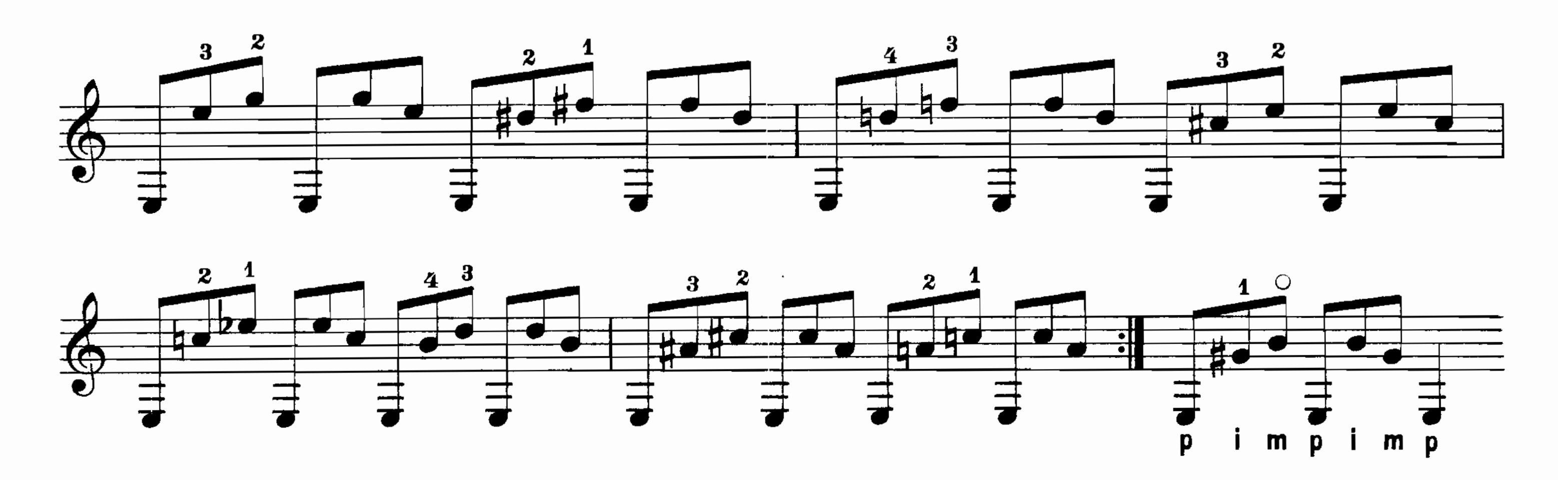
Rueda Sencilla | In Simple Alternation | En Simple Alternation

Ejercicio 13º | Exercise 13 | Exercice 13
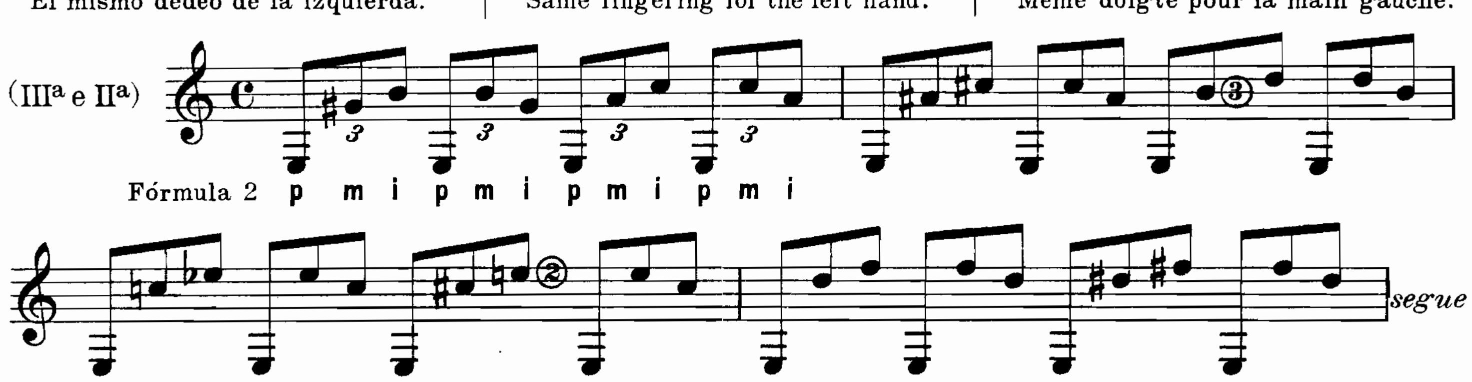
Modelo 1º | **Model 1** | **Modèle 1**

(IIIª e IIª)

Fórmula 1 p i m p i m p i m p i m p i m
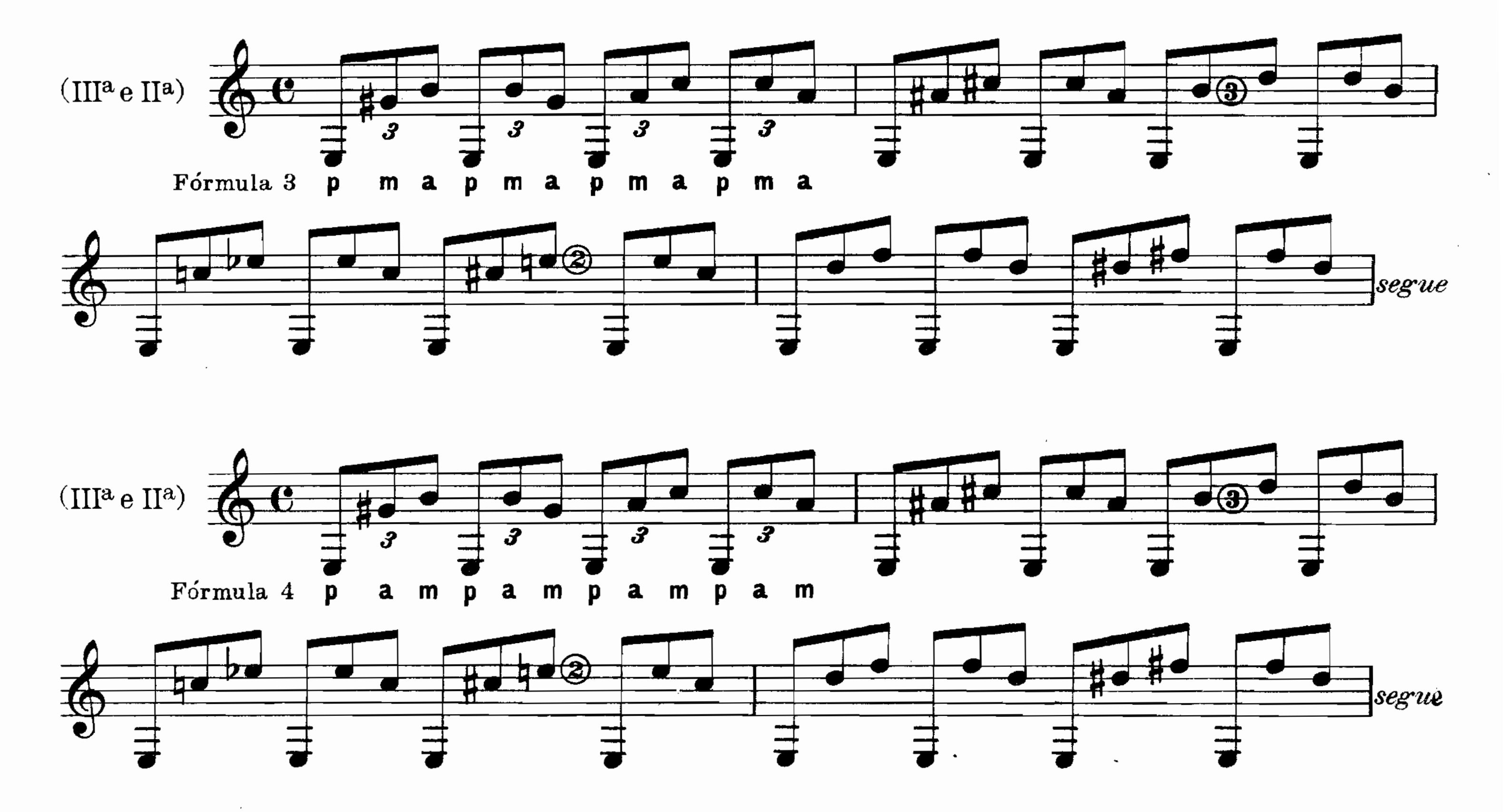


El mismo dedeo de la izquierda. | Same fingering for the left hand. | Même doigté pour la main gauche.
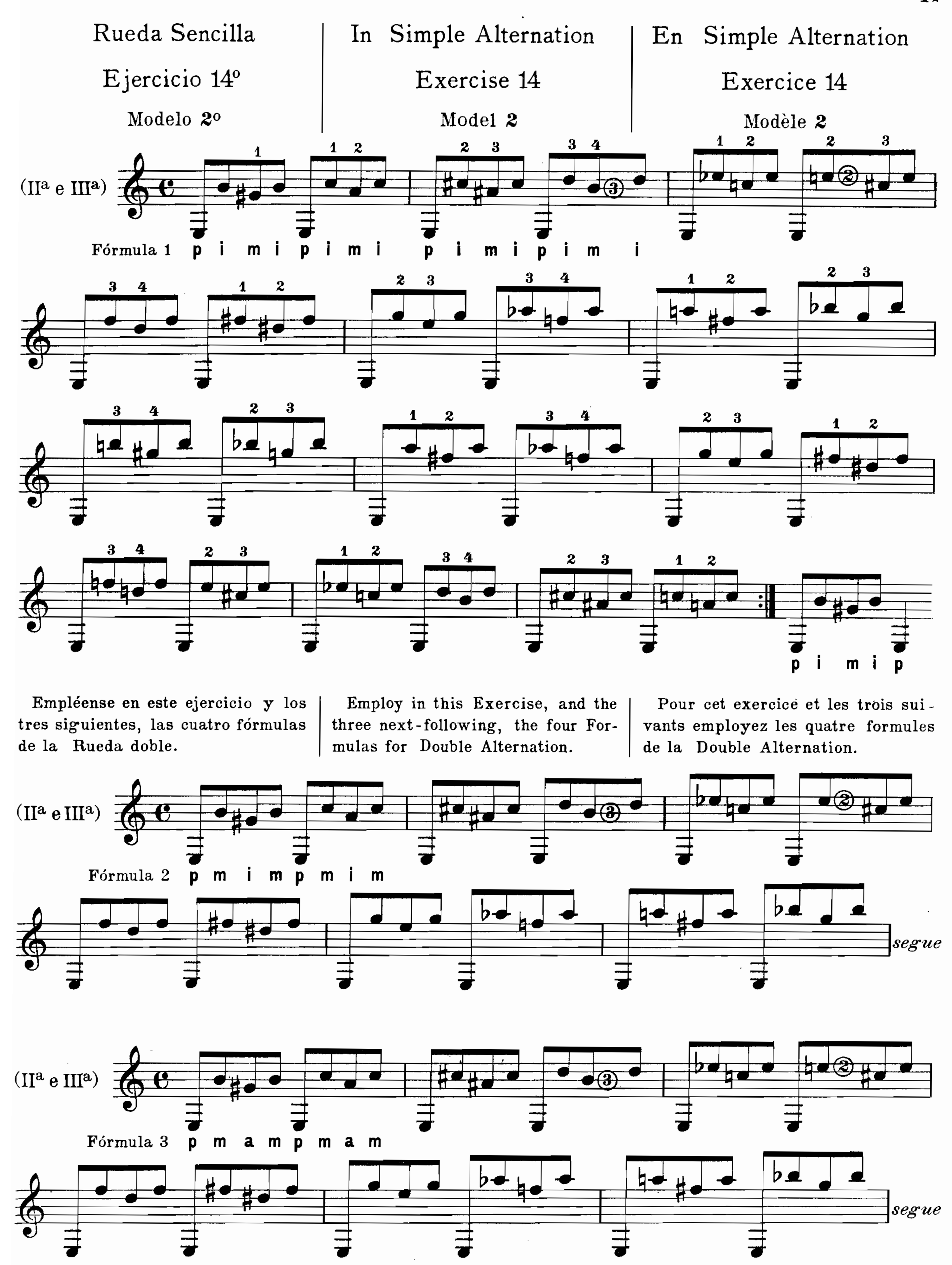


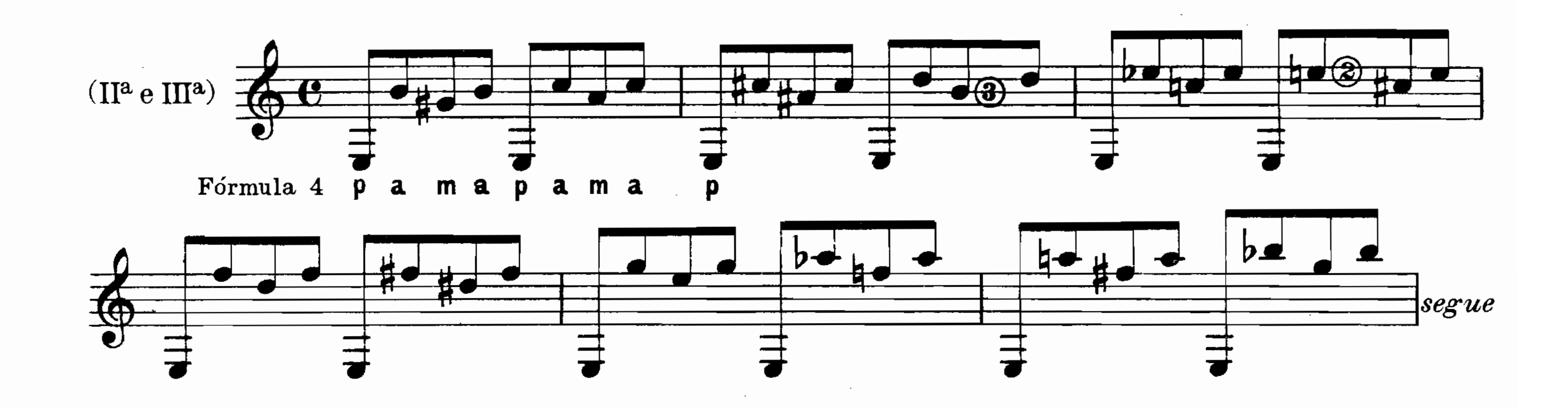
Desarróllese en la misma forma que el anterior, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, as it is the same thing, except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, car à part la formule la manière est identique.




Rueda Sencilla
Ejercicio 14º
Modelo 2º
In Simple Alternation
Exercise 14
Model 2
En Simple Alternation
Exercice 14
Modèle 2
(IIª e IIIª)
Fórmula 1 p i m i p i m i p i m i p i m i
p i m i p
Empléense en este ejercicio y los tres siguientes, las cuatro fórmulas de la Rueda doble.
Employ in this Exercise, and the three next-following, the four Formulas for Double Alternation.
Pour cet exercice et les trois suivants employez les quatre formules de la Double Alternation.
(IIª e IIIª)
Fórmula 2 p m i m p m i m
segue
(IIª e IIIª)
Fórmula 3 p m a m p m a m
segue

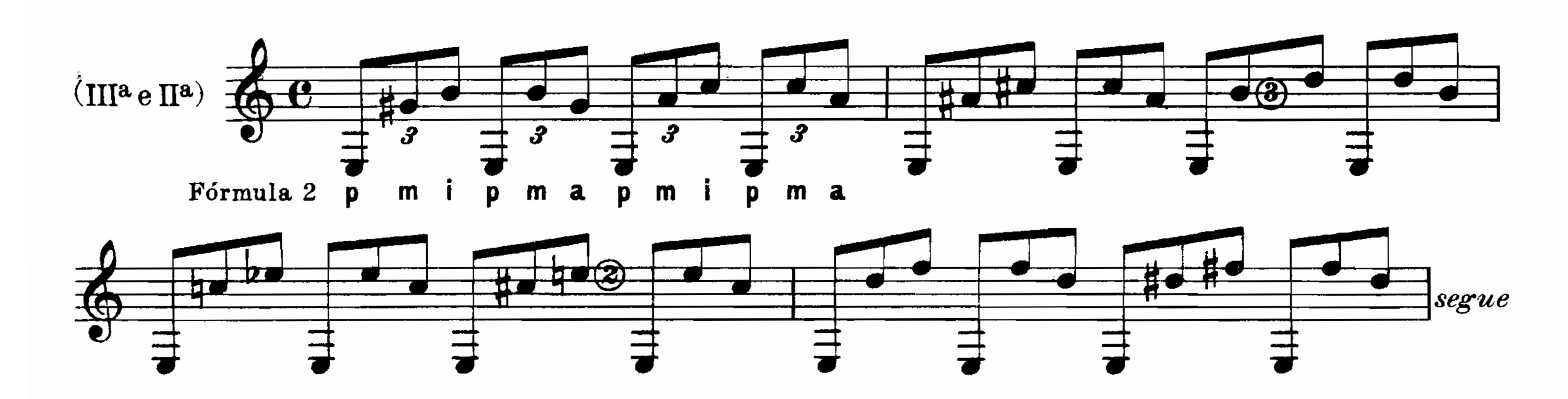


Rueda Doble	In Double Alternation	En Double Alternation
Ejercicio 15º	Exercise 15	Exercice 15
Modelo 1º	Model 1	Modèle 1

(IIIª e IIª)

Fórmula 1 p i m p a m p i m p a m p i m p a m p i m p a m

p i m p a m p



Desarróllese en la misma forma que el anterior, puesto que es el mismo, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, as it is the same thing, except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, car à part la formule la manière est identique.

(IIIª e IIª)

Fórmula 3 p m a p m i p m a p m i

segue

(IIIª e IIª)

Fórmula 4 p a m p i m p a m p i m

segue

Ejercicio 16° / Exercise 16 / Exercice 16

Modelo 2° / Model 2 / Modèle 2

(IIª e IIIª)

Fórmula 1 p i m i p i m i p m a m p m a m p i m i p i m i

p m a m p m a m

p i m i p

(IIª e IIIª)
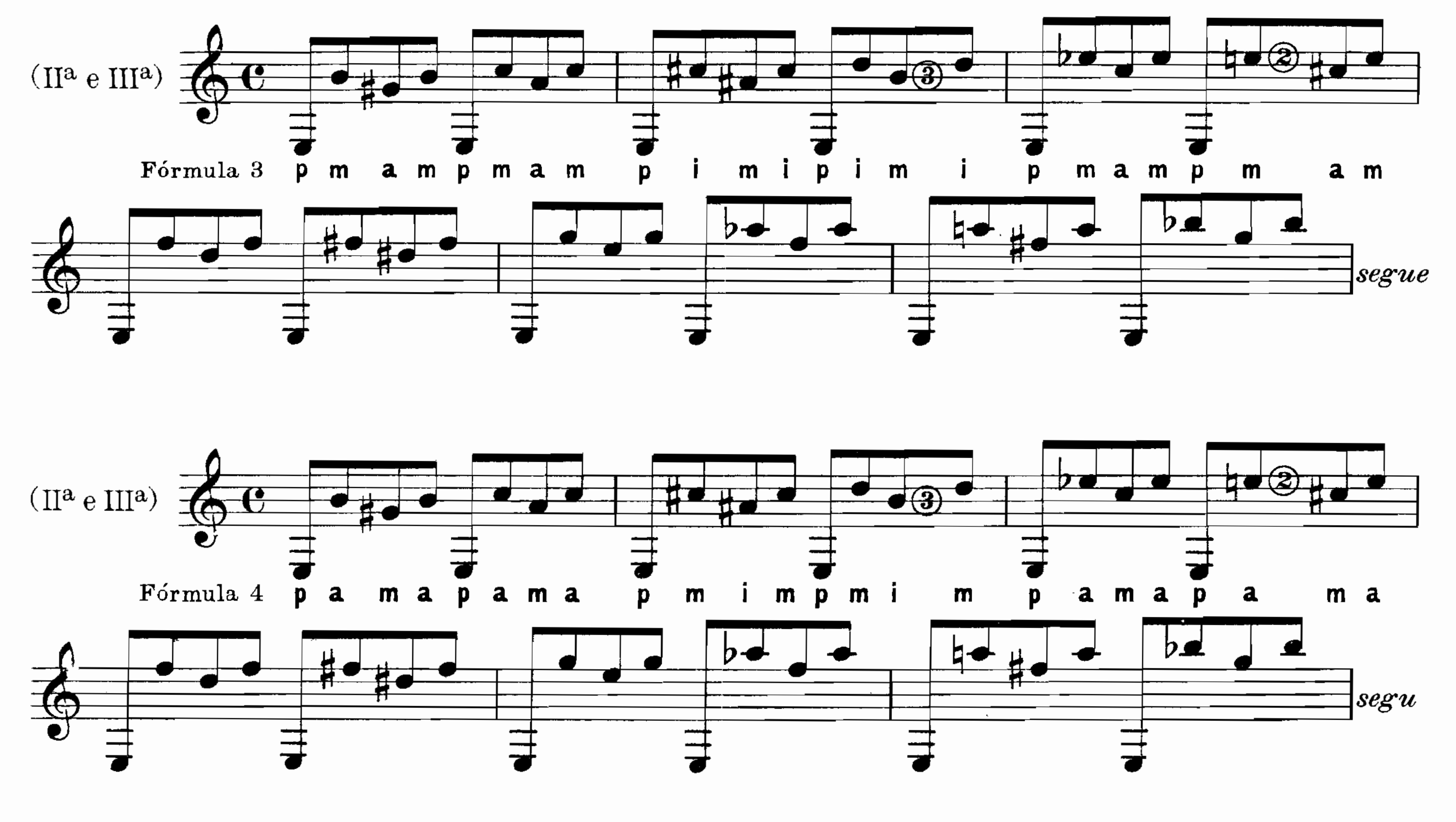
Fórmula 2 p m i m p m i m p a m a p a m a p m i m p m i m

segue

Desarróllese en la misma forma que el anterior, salvo la fórmula.

Continue in the same way as the preceding, except for the Formula.

Continuez de la même façon que précédemment, à part la formule.



Diversas Maneras
en que Puede Desarrollarse
el Estudio Anterior

Various Ways
in Which the Preceding Study
May be Developed

Différentes Manières
pour Étudier
l'Étude Précédente

1

p i m i

etc.

2

p i m i p m i m

etc.

3

p m i m p i m i

etc.

4

p i m i p m i m

etc.

5

p i m i p m i m

etc.

6

p i m i p m i m

etc.

7

p m a m p a m a

etc.

8

p a m a p m a m

etc.

9

p m a m p m a m

etc.

10

p m a m p a m a

etc.

11

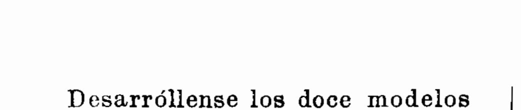
p a m a p a m a

etc.

12

p a m a p m a m

etc.



Desarróllense los doce modelos anteriores.

Carry out all twelve of the above examples.

Travaillez les douze exemples ci-dessus.

Del Tremolo

(Sección Importante)

El trémolo en la guitarra, es uno de los efectos que más sorprenden y agradan al oyente.

Para ejecutarlo con verdadera propiedad, es indispensable la práctica de ejercicios de articulación, los cuales consisten en levantar o separar cuanto se pueda de las cuerdas, los dedos **i, m, a** y dejarlos caer con energía sobre las notas que se hayan de pulsar, sin que para éllo salte la mano. *

Como quiera que los tres dedos pulsan generalmente una nota en una misma cuerda, obsérvese que al principio sale el trémolo muy desigual, por ser a su vez desigual la fuerza que dichos tres dedos desarrollan, cuya causa obedece al anular, de suyo tardo y perezoso.

Los modos en que puede hacerse el trémolo son cuatro: Sencillo-directo, sencillo-inverso, doble-directo y doble-inverso. El más usual es el sencillo-inverso y como quiera que se aplica a obras escritas en semicorcheas, y por consiguiente todas tienen el mismo valor, si no se pulsan con igualdad, nos exponemos a no dar la verdadera medida.

Si el dedo **a** entra pulsando bien y atacando las notas como es debido, los otros obedeceran, pero si éste se abandona obligará a los demás a seguirle.

Creemos conveniente que tanto en el trémolo directo como en el inverso se obligue al dedo anular a acentuar la nota que pulse hasta conseguir despertarlo, si cabe la palabra, para que el trémolo sea igual y por lo tanto agradable.

Nota: En el trémolo, solo cuando éste es rápido, es materialmente imposible pulsar las cuerdas como se explicó en el Capítulo IX y se ha venido haciendo hasta ahora; por lo tanto los dedos ejecutan en este caso ligeramente encorvados.

* Como es natural, se articula siempre que los dedos están en movimiento, pero al recomendar la práctica de la articulación, nos referimos a ésta en todo su desarrollo.

The Tremolo

(An Important Section)

The tremolo is one of the effects on the guitar which are most surprising and pleasing to the hearer.

In order to execute it with real virtuosity, it is indispensable to practise exercises in "articulation", which consist in raising the fingers **i, m** and **a** as high as possible above the strings and letting them fall vigorously on the notes they have to strike, but without allowing the hand to rise.*

As it is usually required that the three fingers should strike one note on the same string, it will be noticed that the tremolo is at first very uneven, owing to the inequality of strength exerted by the said three fingers, chiefly influenced by the weakness and sluggishness of the ring-finger.

The tremolo can be executed in four ways: Simple-direct, simple-reversed, double-direct, double-reversed. The most usual is the simple-reversed; and as it has to be employed in works written in 16th-notes, all of which are consequently of the same length, if we do not strike evenly, we expose ourselves to the danger of playing out of time.

When the ring-finger starts with a good stroke and attacking the notes as it should, the others follow suit; but when it plays carelessly, it draws the others after it.

We consider it a good plan, both in the direct and the reversed tremolo, to make the ring-finger accent each note that it strikes until it is "waked up", so to speak, so that the tremolo may finally be played evenly and with agreeable effect.

Note: In the tremolo, excepting when it is rapid, it is physically impossible to pluck the strings in the manner explained in Chapter IX, and which has been employed hitherto; consequently, in this case, the fingers will be slightly curved when playing.

* Of course, one "articulates" (i. e., bends the finger-joints) whenever the fingers are in motion, but when special practice of "joint-bending" is recommended, the extreme form is meant.

Le Trémolo

(Chapitre Important)

Le trémolo est un des effets de la guitare qui surprend et enchante le plus l'auditeur.

Afin de l'exécuter avec une réelle virtuosité, il est indispensable d'étudier les exercices d'articulation, ce qui consiste à lever les doigts **i, m** et **a** aussi haut que possible au-dessus des cordes et de les laisser tomber avec force sur les notes qu'ils ont à frapper, mais sans permettre à la main de se lever.*

Comme en général trois doigts doivent frapper une note sur la même corde, l'on remarquera que le trémolo est d'abord très inégal, à cause de l'inégalité de la force exercée par ces trois doigts, principalement influencés par la faiblesse et l'indolence de l'annulaire.

Le trémolo peut s'exécuter de quatre manières différentes: Simple-direct, simple-inverse, double-direct, double-inverse. Le plus employé est le simple-inversé; et comme il doit l'être dans des morceaux écrits en doubles-croches, qui sont par conséquent toutes de la même valeur, si on ne les frappe pas avec égalité, on s'expose à ne pas jouer en mesure.

Quand l'annulaire commence à frapper avec une force suffisante et attaque les notes comme il le faut, les autres doigts font naturellement de même, mais quand il attaque négligemment, les autres doigts aussi agissent de même.

Pour que les trémolos direct et inverse puissent être joués avec égalité et produire un effet agréable, nous conseillons de faire accentuer chaque note par l'annulaire jusqu'à ce que celui-ci soit pour ainsi dire bien «réveillé».

Note: Dans le trémolo, excepté quand il est rapide, il est physiquement impossible de pincer les cordes de la manière employée jusqu'ici et expliquée dans le chapitre IX; par conséquent dans ce cas-ci, les doigts seront légèrement arqués quand ils seront mis en action.

* Naturellement il faut toujours «articuler» quand les doigts sont en mouvement, mais quand on recommande l'emploi de «l'articulation» cela signifie le cas extrême, c'est-à-dire, dans toute son intensité.

Fórmulas:	Formulas:	Formules:

1 - p, i, m, a. 2 - p, a, m, i. 3 - p, i, m, a, m, i. 4 - p, a, m, i, m, a.

Ejercicio 17º: Cromático | Exercise 17: Chromatic | Exercice 17: Chromatique

Dedos 1 y 4 | Fingers 1 and 4 | Doigts 1 et 4

(IVª e IIª)

Fórmula 1 p i m a p i m a

p i m a p

Ejercicio 18º | Exercise 18 | Exercice 18

Dedos 1 y 4 | Fingers 1 and 4 | Doigts 1 et 4

(IVª e IIª)

Fórmula 2 p a m i p a m i

segue

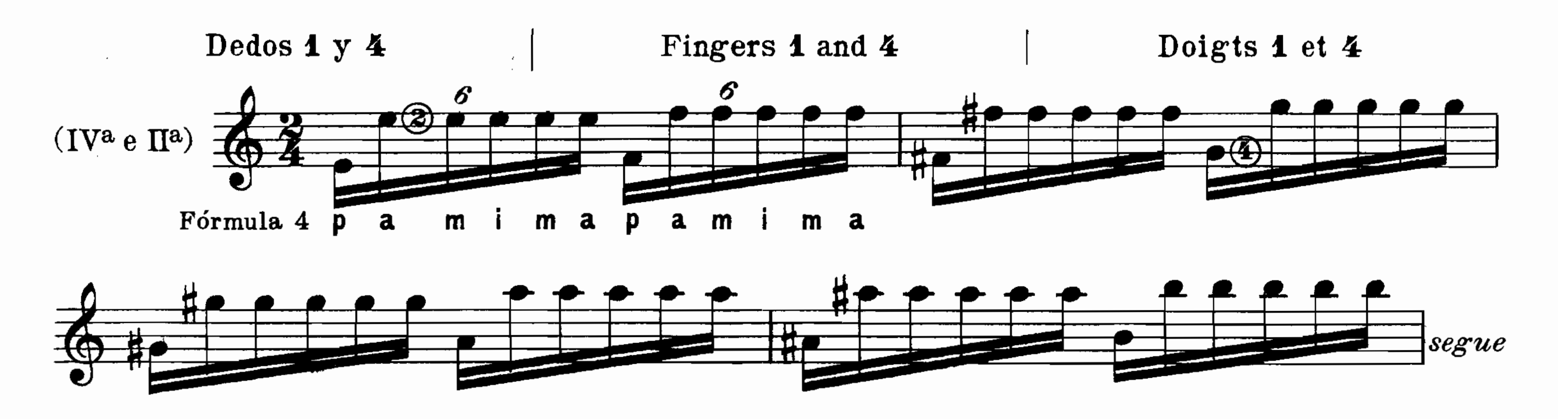
Dedos 1 y 4 | Fingers 1 and 4 | Doigts 1 et 4

(IVª e IIª)

Fórmula 3 p i m a m i p i m a m i

segue

Dedos 1 y 4 | Fingers 1 and 4 | Doigts 1 et 4



(*a*) En los ejercicios anteriores córranse los dos dedos a la vez, con solo el movimiento de muñeca y sin hacer presión sobre el mango, procurando que la mano esté bien ahuecada y paralela al diapasón: evítese que intervenga la fuerza del brazo, regla que debe tenerse siempre presente para poseer una libre y buena izquierda: la presión solo debe radicar en los dedos.

(*b*) En el descenso obsérvese que al pasar el dedo número 1 de un traste a otro, tiende a levantarse, así como contando con el apoyo del dedo número 4. Los dos han de correrse al igual, como si formasen un solo cuerpo.

(*a*) In the preceding exercises the two fingers shift at the same time with a simple movement of the wrist, and without pressing the thumb against the neck, taking care that the hand is well arched and parallel with the fingerboard.

Do not let the arm exert any force; this rule must always be borne in mind, so that the left hand may be free and light. The pressure should come from the fingers alone.

(*b*) In descending notice that when you pass finger 1 from one fret to another, it tends to rise up and lean, so to speak, on the support of the 4th finger. These two fingers must move smoothly together, as if they formed a single member.

(*a*) Dans les exercices précédents les deux doigts démanchent en même temps avec un simple mouvement du poignet et sans presser le pouce contre le manche, et il faut prendre soin que la main soit bien arquée et parallèle avec la touche.

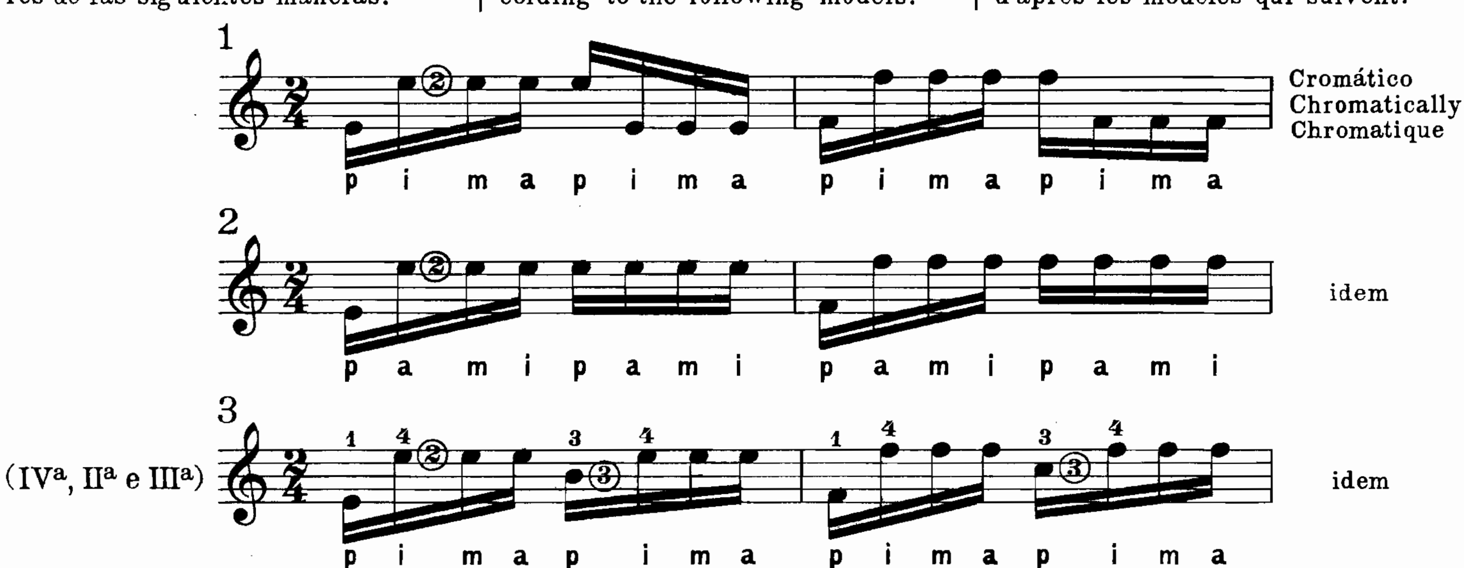
Il faut toujours veiller à ce que le bras soit employé sans la moindre force, afin que la main gauche soit légère et libre. La pression doit venir des doigts seuls.

(*b*) En descendant notez que le 1er doigt passant d'une case à une autre tend à se lever et à prêter pour ainsi dire du support au 4e doigt. Ces deux doigts doivent légèrement se mouvoir ensemble, comme s'ils ne formaient qu'un seul tout.

Desarróllense los estudios anteriores de las siguientes maneras:

Continue the preceding studies according to the following models:

Continuez les études précédentes d'après les modèles qui suivent:



Córranse los tres dedos a la vez sin levantarlos, sin hacer presión con el pulgar y con la muñeca bien flexible.

The three fingers should shift together without rising, with no pressure by the thumb against the neck, and with a very flexible wrist.

Les trois doigts doivent démancher ensemble sans se lever, sans pression du pouce contre le manche et avec le poignet très flexible.

4
(IVª, IIIª e IIª)
p a m i p a m i
idem

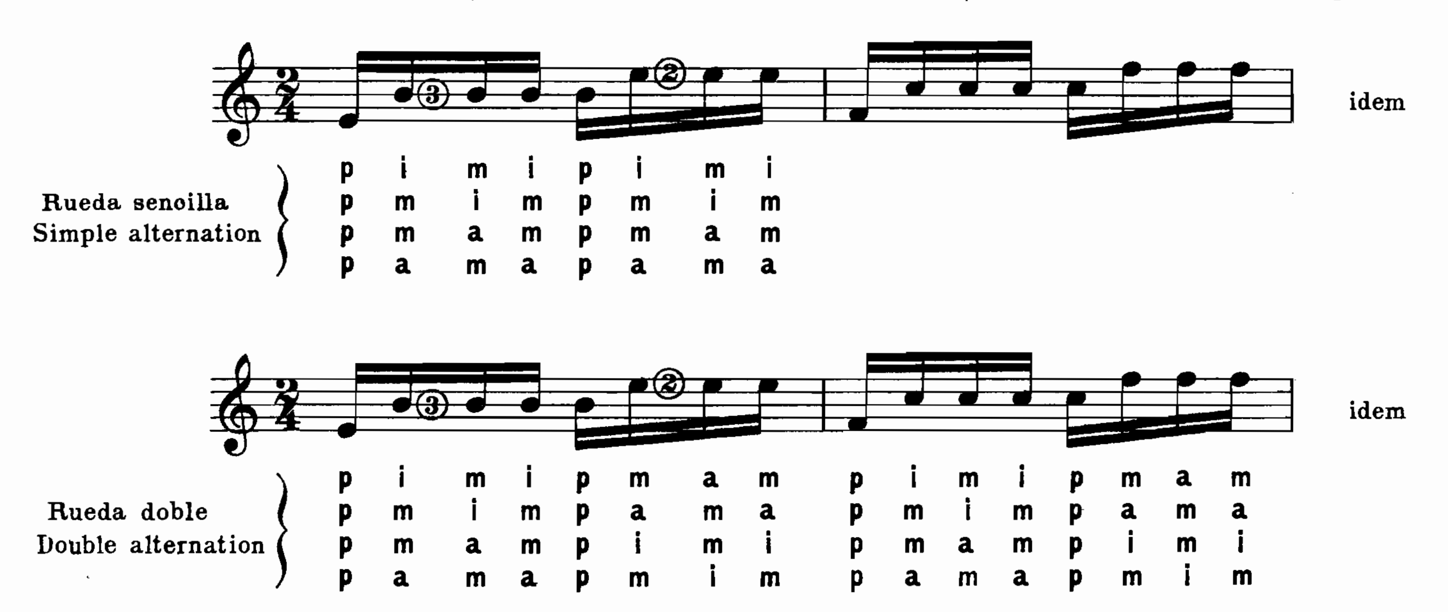
5
(IVª, IIIª e IIª)
p i m a p i m a
idem

6
(IVª, IIIª e IIª)
p a m i p a m i
idem

Empléense las Ruedas sencilla y doble en todos los estudios anteriores; lo que importa es practicar en todos sentidos.

Apply all the styles of simple and double alternation to all the preceding studies; they ought to be practised in every possible way.

Appliquez tous les styles de simple et double alternation à toutes les précédentes études; elles doivent être étudiées de toutes les manières possible.



Al tratar de la Ceja, se pondrán más ejemplos del trémolo.

When speaking of the Capotasto, further examples of the tremolo will be given.

D'autres exemples de trémolo seront donnés quand nous parlerons du Grand-Barré.

De los Arpegios

Para la práctica de los arpegios es conveniente que los dedos **i, m y a** estén pegados suavemente, con el fin de que al ejecutar se separen lo menos posible de las cuerdas y puedan por lo tanto corresponder al máximum de velocidad en los arpegios o arpegiados cuyo movimiento lo exija, y que el dedo **p** permanezca junto al **i** mientras éste y los demás ejecutan.

Es casi imposible en dichos arpegios, al menos en los de aire vivo, que los dedos puedan pulsar las notas como hasta ahora lo han venido haciendo, según lo prescrito en el Capítulo IX, limitándose tan solo a rozar las cuerdas, sin que por ello pierda ni se perjudique la mano en su habitual posición.

Ahora bien: el dedo **a**, obligado por el lugar que ocupa, a pulsar las notas más altas, puede dar a éstas el acento que la voluntad del ejecutante exija, lo cual es una ventaja para la *expresión,* ya que por lo general las notas más altas corresponden a la parte melódica.

Una vez conseguida facilidad en la ejecución de los arpegios, recomendamos al discípulo no abuse mucho en el estudio de los mismos: basta con practicarlos de vez en cuando.

The Arpeggios

For the practice of arpeggios it is desirable that fingers **i, m** and **a** should be held quietly close together, in order that while playing they may keep as close to the strings as possible and thus be in a position to display the maximum of velocity in the execution of arpeggios or broken chords that the movement requires, the thumb being held against the forefinger while said finger and the others are playing.

It is almost impossible when playing arpeggios, at least in a rapid movement, that the fingers should strike the notes in the way that they have done hitherto, as prescribed in Chapter IX, confining themselves simply to grazing the strings, without causing the hand to swerve more or less from its usual position.

Now, finger **a**, obliged, by the place it occupies, to pluck the highest notes, can give these notes any accent which the will of the executant demands, which is advantageous for the *expression,* as in general the highest notes are those that bear the melody.

When facility in the execution of arpeggios is once attained, we advise the student not to overdo their practice; it will suffice to repeat them now and then.

Les Arpèges

Pour la pratique des arpèges il est désirable que les doigts **i, m** et **a** soient légèrement assemblés afin que lorsque l'on joue qu'ils puissent être placés aussi près des cordes que possible et ainsi d'être à même dans l'exécution des arpèges ou d'accords brisés, de jouer avec le maximum de vélocité exigé par le mouvement, le pouce étant tenu contre l'index pendant que ce doigt et les autres sont employés.

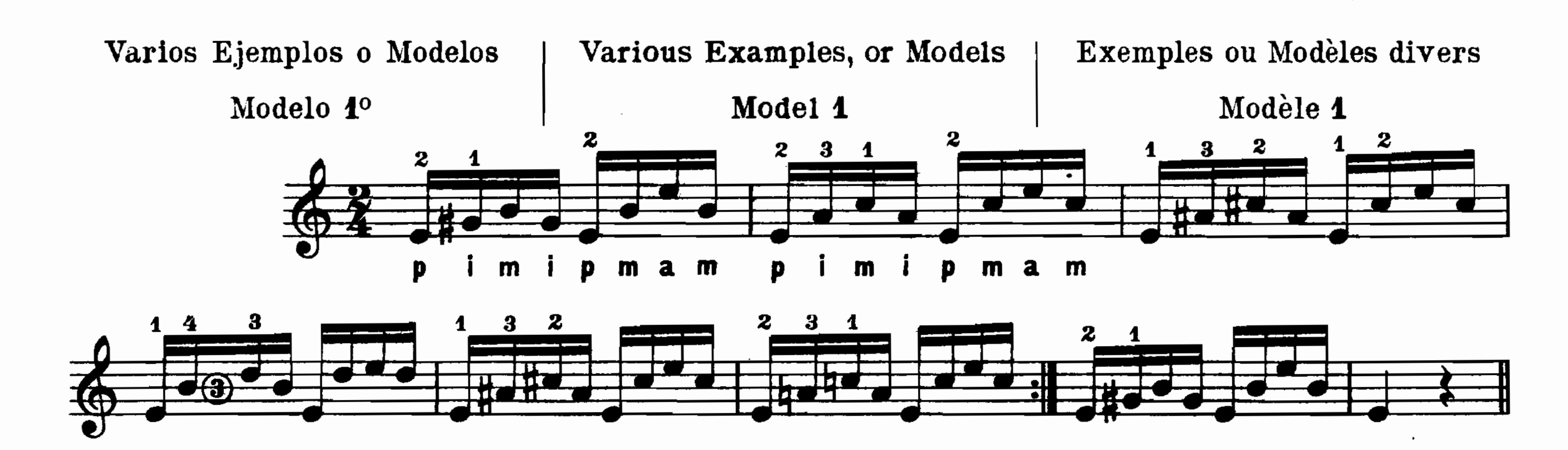
Quand ou joue des arpèges, il est presque impossible, au moins dans un mouvement rapide, que les doigts frappent les notes comme ils l'ont fait jusqu'ici et indiqué au chapitre IX. Il faut se contenter simplement d'effleurer les cordes sans forcer la main à s'écarter plus ou moins de sa position naturelle.

Alors le doigt **a**, obligé par la place qu'il occupe de pincer les plus hautes notes, peut donner à ces notes n'importe quel accent désiré par l'exécutant, ce qui avantagera *l'expression,* car généralement les plus hautes notes sont celles qui figurent la mélodie.

Une fois la facilité d'exécution des arpèges obtenue, nous conseillons à l'élève de ne pas trop les travailler; il suffira de les répéter de temps à autre.

Varios Ejemplos o Modelos | Various Examples, or Models | Exemples ou Modèles divers

Modelo 1º | Model 1 | Modèle 1

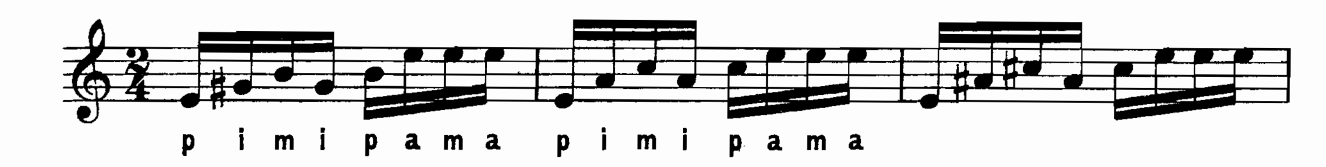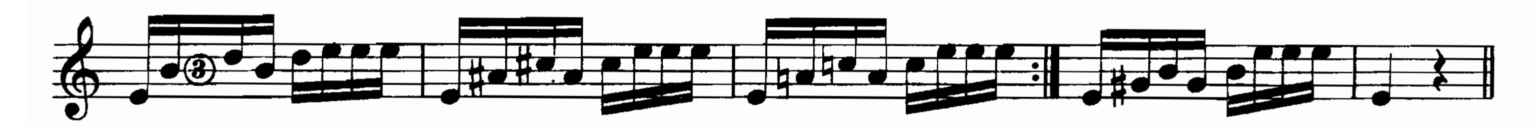


(*a*) Póngase a la vez los dedos de cada grupo, sin moverlos hasta el cambio para otro.
(*b*) Al pasar el número 3 que pisa el *la* natural, al *la* sostenido, lo verificará deslizándose, haciendo lo propio en sentido inverso.
(*c*) El número 2 debe permanecer fijo en todo el ejercicio, y los cinco siguientes, sin moverse del *mi* de la cuarta cuerda.

(*a*) Place two fingers of each group together, not moving them until the fingering changes.
(*b*) When finger 3, which stops A natural, passes to A♯, it does so by gliding in the reverse direction.
(*c*) Finger 2 should remain fixed throughout the whole exercise and the five following exercises without moving from E on the fourth string.

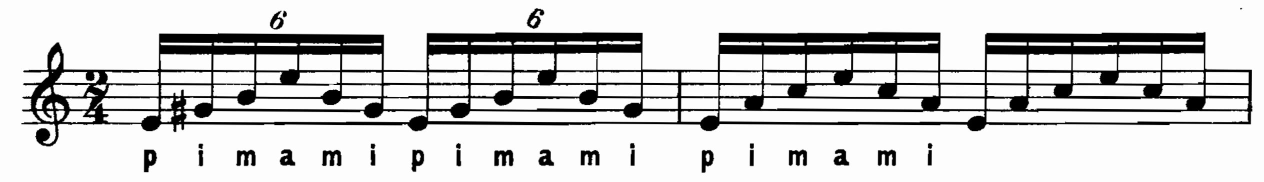
(*a*) Placez deux doigts de chaqu groupe ensemble; ne pas les bouger jusqu'à ce que le doigté change.
(*b*) Quand le 3e doigt produisant le *la* naturel passe au *la*♯, il doit glisser dans la direction inverse.
(*c*) Le 2e doigt devra rester sur le *mi* de la 4e corde durant tout l'exercice et aussi durant les cinq exercices suivants.
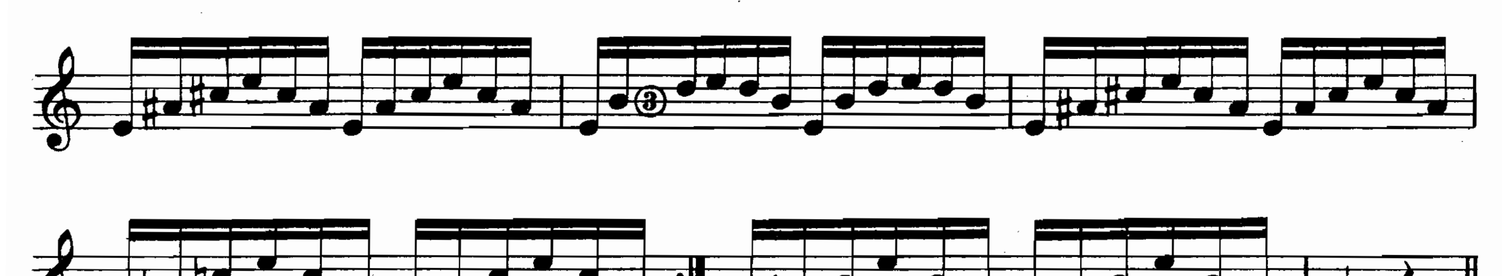
Modelo 2º	Model 2	Modèle 2
El mismo dedeo de la izquierda.	Same fingering for the left hand.	Même doigté pour la main gauche.
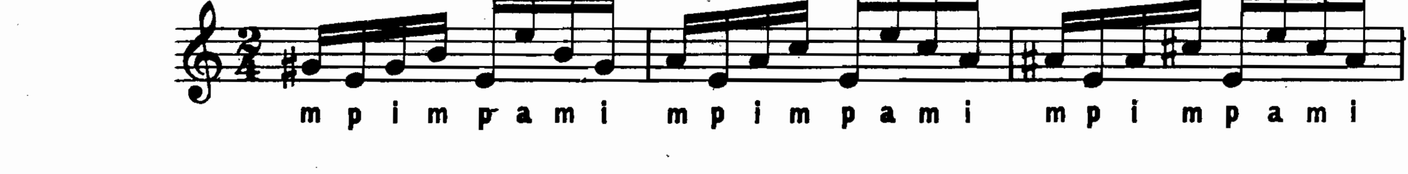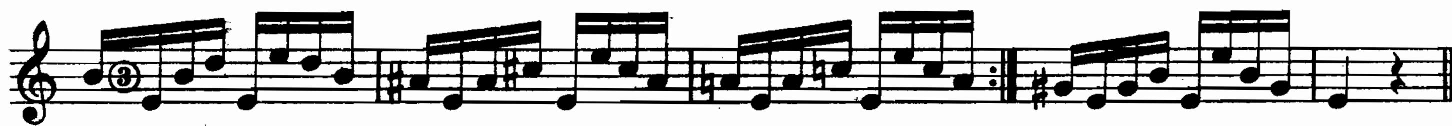




Modelo 3º	Model 3	Modèle 3
El mismo dedeo de la izquierda.	Same fingering for the left hand.	Même doigté pour la main gauche.
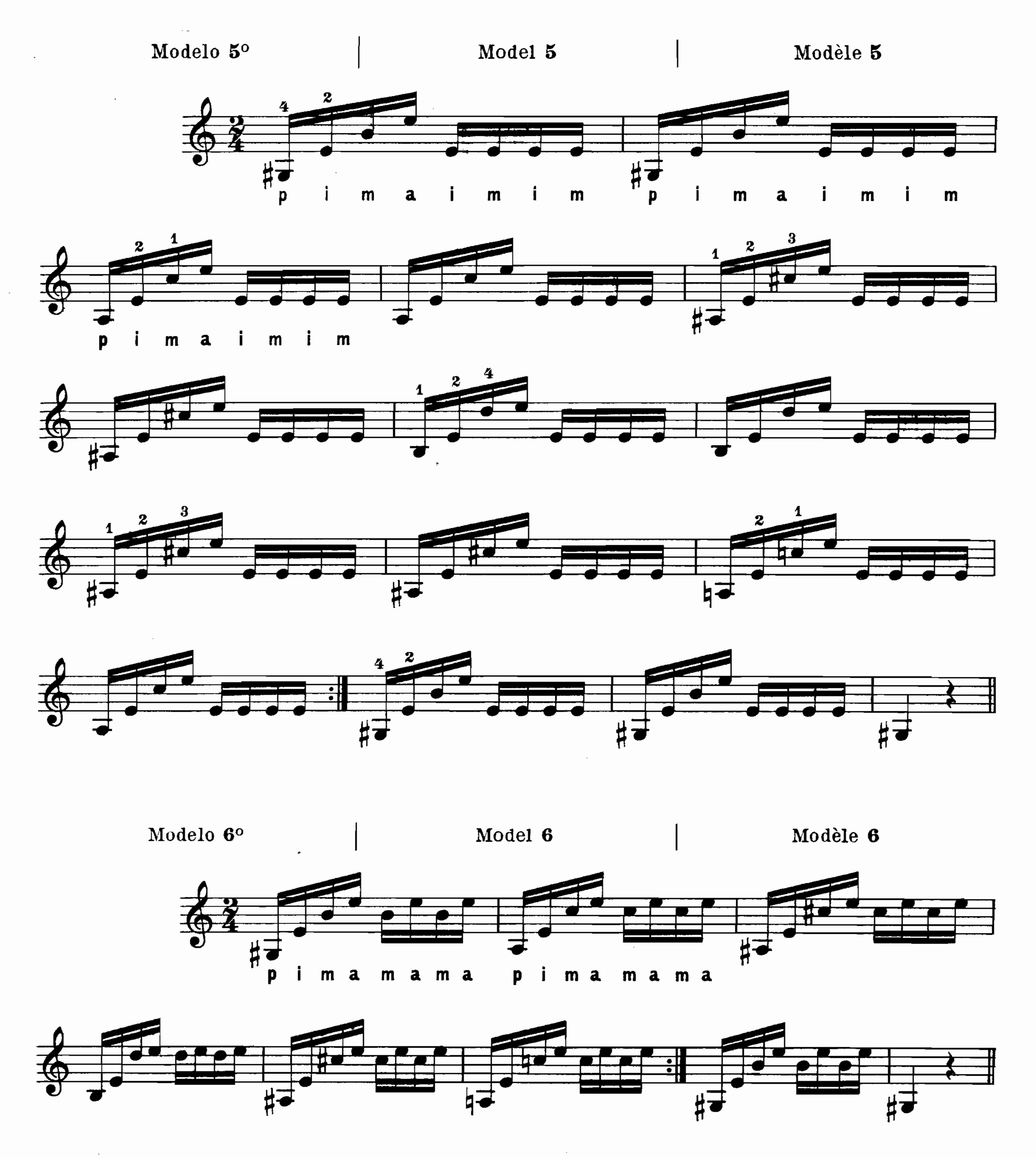




Modelo 4º	Model 4	Modèle 4
El mismo dedeo de la izquierda.	Same fingering for the left hand.	Même doigté pour la main gauche.







Al tratar de la Ceja se pondrán más ejemplos de arpegios.

When speaking of the Capotasto (or Barré), further examples of the arpeggio will be given.

Quand on parlera du Barré, d'autres exemples d'arpèges seront donnés.

Segunda Parte

De las Escalas

Siendo las escalas de suma importancia en la guitarra, antes de entrar en la práctica de las mismas, creemos conveniente dar a conocer algunos ejemplos, cuyo objeto es facilitar el pase de cualquiera de los dedos a otro lugar del diapasón, sin soltar éste, y deslizándolos suavemente sobre el mismo, *con solo el movimiento de muñeca.*

Part Two

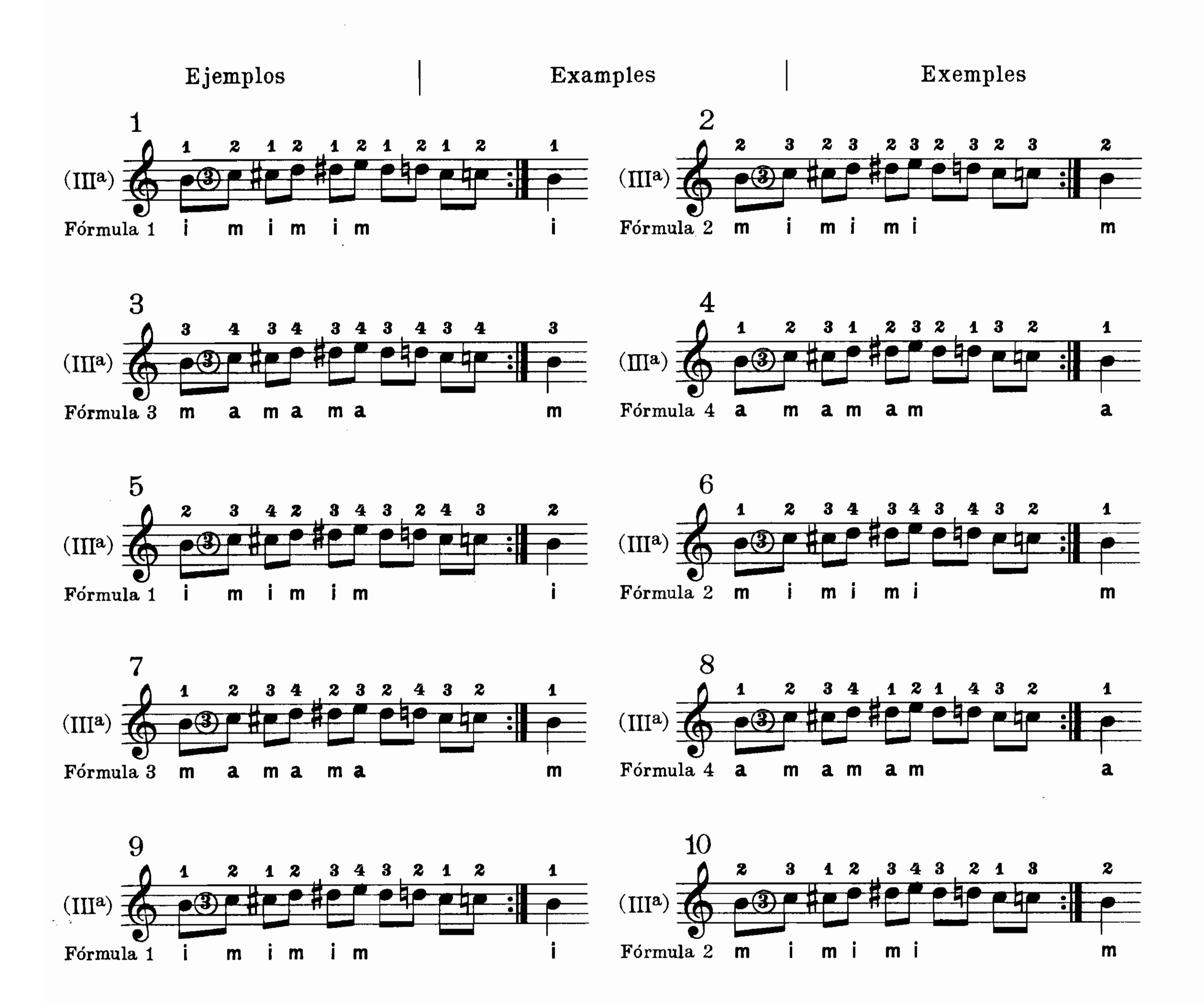
The Scales

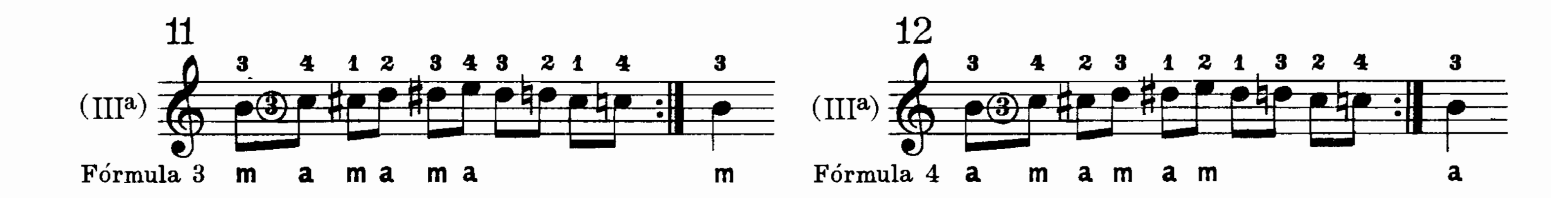
The scales being of the greatest importance on the guitar, it will be best, before beginning to practise then, to take up a few exercises which are intended to facilitate the shifting of each and all of the fingers to a different part of the fingerboard without quitting the latter, but gliding smoothly along it with a movement of the wrist alone.

Deuxième Partie

Les Gammes

Les gammes sur la guitare étant d'unc grande importance, il sera préférable, avant de commencer à les travailler, de faire quelques exercices qui faciliteront le changement de chacun et de tous les doigts à des différentes parties de la touche sans quitter cette dernière; mais il faut veiller à glisser doucement le long de celle-ci avec un mouvement du poignet seul.





(a) Las anteriores fórmulas pueden hacerse en todas las cuerdas y en cualquier lugar del diapasón.

(b) Por lo que queda dicho respecto al dedo anular, suplicamos encarecidamente al discípulo, haga mucho más uso en toda clase de escalas, cuando de practicar se trata, de las fórmulas 3ª y 4ª que de la 1ª y 2ª, de suyo más fáciles: no lo eche en olvido y obtendrá indudablemente compensación.

(a) The preceding formulas can be carried out on all the strings and in any portion of the fingerboard.

(b) In addition to what has been said about the ring-finger, we urgently advise the student to practise Formulas 3 and 4, in all classes of scales, much more than Formulas 1 and 2, which are naturally easier. Do not neglect this advice, and you will be amply rewarded.

(a) Les formules précédentes peuvent être employées sur toutes les cordes et sur n'importe quelle partie de la touche.

(b) En plus de ce qui a été dit à propos de l'annulaire, nous conseillons ardemment à l'élève d'étudier les formules 3 et 4, dans toutes les espèces de gammes, beaucoup plus que les formules 1 et 2 qui sont naturellement plus faciles. Prière de ne pas négliger cet avis, car l'élève en sera amplement récompensé.

Siendo de todo punto necesaria en las escalas, la articulación de los dedos de ambas manos, y dicho ya en su correspondiente lugar cuanto a los de la derecha se refiere, aplíquese la misma regla a los de la izquierda, cuyas últimas falanges deberán caer además a plomo sobre el traste, en forma de martillo, para pisar las cuerdas.

Sin embargo, ésto no debe tomarse como regla, antes al contrario; cuanto más próximos estén los dedos de las cuerdas, tanto para pisarlas como para pulsarlas, más pronto se producen las notas y por lo tanto más se ejecuta, pero sin ejercitarse antes en la articulación, el sonido que daría la guitarra sería débil: el que toca fuerte, entendiéndose por tal un ***fuerte*** agradable y no estridente, toca ***piano,*** pero no hay que confundir este extremo, con lo que se llama «pulsación débil».

Capacitado ya el discípulo de las fórmulas de cada *rueda,* que hemos creido conveniente repetir en la primera parte hasta con exceso, en lo sucesivo las indicaremos únicamente en las primeras notas.

Suppleness in the finger-joints of both hands being necessary in every regard for scale-playing, we refer the student to what has already been said with respect to the "articulation" of the right hand; the same applies to the fingers of the left hand, whose tip-joints, moreover, must fall vertically on the frets like little hammers, when stopping the strings.

However, this must not be regarded as a rule – rather the contrary; for the nearer the fingers are to the strings, either to stop them or to pluck them, the quicker the notes can be played and the more can be executed. But without preliminary practice in "articulation," the tone which the guitar produces will be weak; one who plays ***forte*** intends this ***forte*** to be agreeable in tone, not strident; if he plays ***piano,*** he should not confound this extreme with what is called a "weak touch."

The student now having learned the Formulas for each style of alternation, which we thought it expedient to repeat again and again throughout the First Part, we shall merely indicate them by the first notes in the following pages.

La souplesse dans les phalanges des deux mains étant nécessaire pour la pratique des gammes, nous renvoyons l'élève à ce qui a été dit à propos de «l'articulation» de la main droite; la même chose s'applique aux doigts de la main gauche dont les dernières phalanges des doigts doivent tomber verticalement sur les cases comme des petits marteaux.

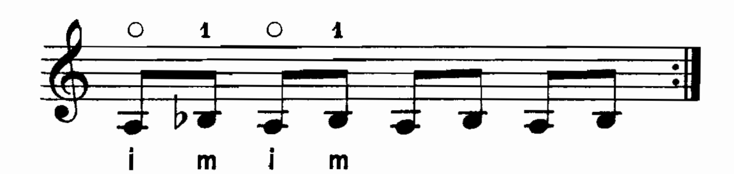
Cependant ceci ne doit pas toujours être considéré comme une règle fixe; au contraire, car le plus près des cordes sont les doigts, ou pour les arrêter ou pour les pincer, plus vite les notes peuvent être jouées. Mais sans l'étude préliminaire de l'articulation le son produit par la guitare sera faible; celui qui joue fort veillera à ce que le son produit soit agréable et non stridant; s'il joue ***piano,*** il ne devra pas confondre cet extrême avec ce que l'on appelle un «faible toucher.»

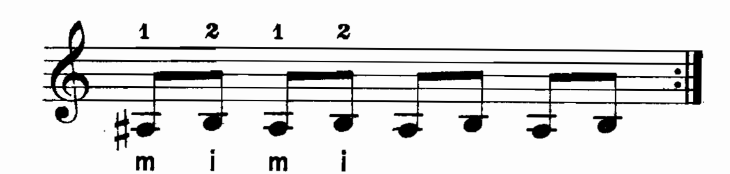
L'élève ayant maintenant appris les formules pour chaque style d'alternation que nous avons jugé utile de répéter plusieurs fois dans la 1re partie, nous les indiquerons dans les pages suivantes par les premières notes seulement.

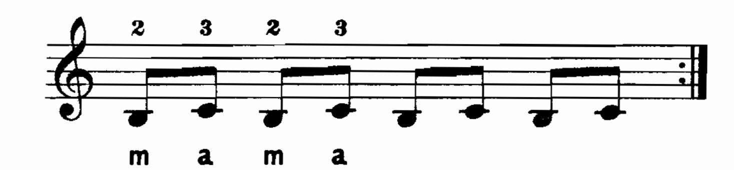
Algunos Ejemplos para la Articulación de Ambas Manos

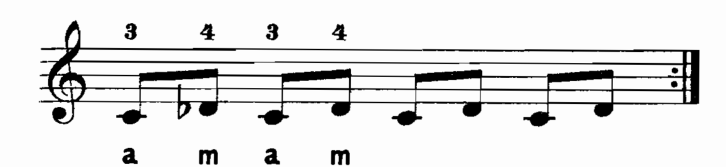
A few Exercises in Articulation for Both Hands

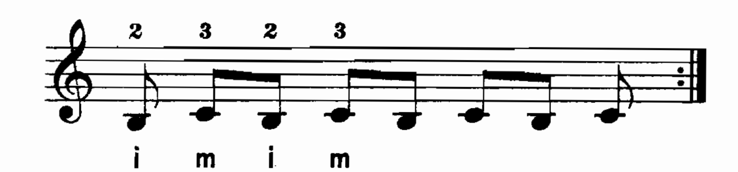
Quelques Exercices pour l'Articulation les Deux Mains

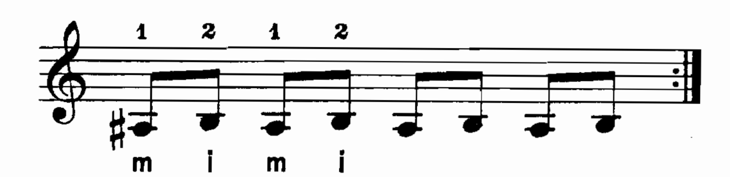


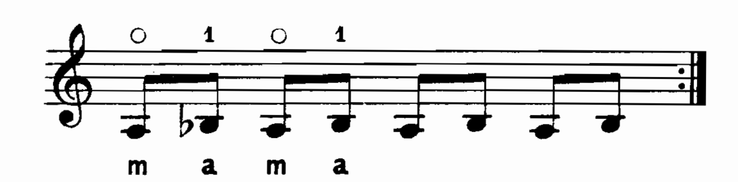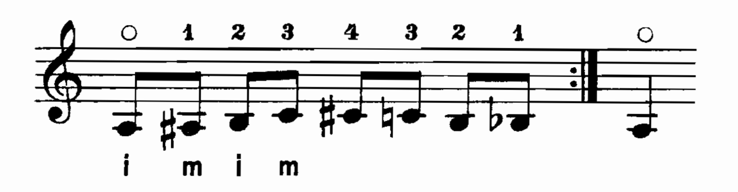














(a) Fijos los dedos después de pisar la nota correspondiente, sin levantarlos hasta que se vuelva en sentido descendente: no nos cansaremos de repetirlo.

(b) En las escalas no se emplean más que la primera y segunda fórmulas de la Rueda sencilla, pero el discípulo debe practicar las cuatro, sobre todo por el dedo anular, con lo cual se consigue una gran maestría.

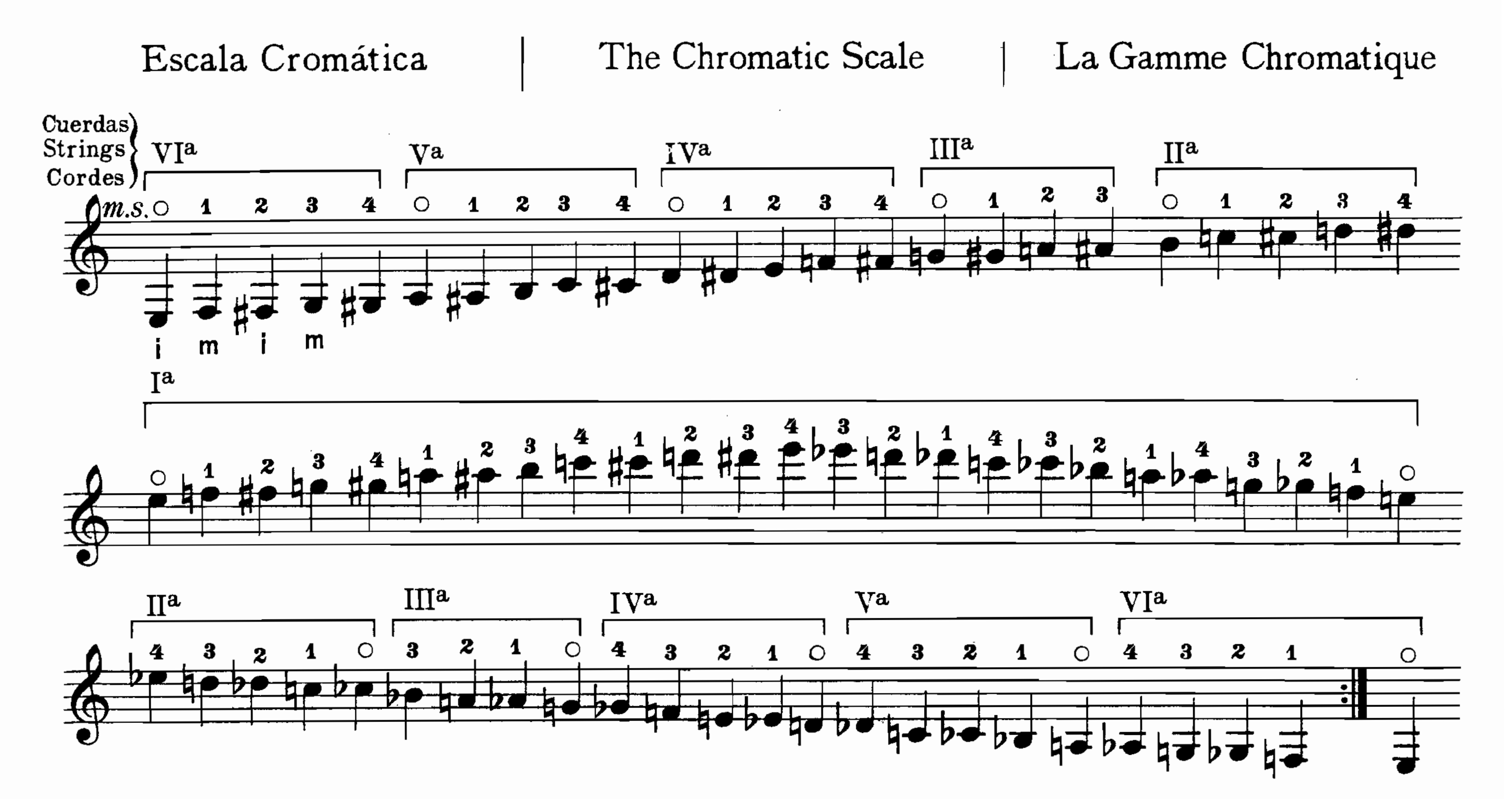
(a) The fingers remain down after striking their respective notes, without being raised until you return in going down; this cannot be too often insisted on.

(b) In the scales only the first and second Formulas in simple alternation are employed; however, the student ought to practise all four of them, more particularly with the ring-finger, which will thus acquire great dexterity.

(a) Les doigts doivent rester sur les cordes après qu'ils ont frappé leurs notes respectives et cela jusqu'à ce que l'on revienne en arrière. Ceci ne peut pas être répété assez souvent.

(b) La première et la deuxième formules de simple alternation sont les seules employées dans les gammes; cependant l'élève doit les travailler toutes les quatre, plus particulièrement avec l'annulaire, qui acquerrera ainsi une grande dextérité.

Escala Cromática | The Chromatic Scale | La Gamme Chromatique



Fijos los dedos en el ascenso hasta el cambio de cuerda: al deslizarse el número 1 en el descenso hasta la nota que le corresponda pisar, han de caer simultaneamente los números 4, 3 y 2 sobre las notas respectivas, y al pasar en dicho descenso a la 2ª cuerda, caerán a la vez los números 4, 3, 2 y 1 sobre el *mi* bemol, *re, re* bemol y el *do,* y así en las demás cuerdas, excepto en la 3ª cuerda, en que no interviene el número 4.

Como quiera que en lo sucesivo se han de ejecutar pasajes desde el traste 13 en adelante, debe procurarse que el dedo pulgar no salga nunca fuera del mango, manteniéndolo firme en su raiz, según se vé en la lámina número 4: Evítese así mismo inclinar poco ni mucho el cuerpo hacia el lado izquierdo, ni apoyar el pié derecho sobre la planta de los dedos, costumbre en que suele incurrirse al ejecutar en los trastes que se hallan fuera del mango.

En las escalas que siguen a continuación, hemos creído conveniente empezar por la de *do, modo mayor,* y seguirlas por familias en sentido cromático, dando a conocer las diversas digitaciones de izquierda y las distintas localidades en que una misma escala puede hacerse. No es otro nuestro objeto que, al practicar en esta forma, se imponga el discípulo, musicalmente hablando, en el conocimiento del diapasón.

In ascending, the fingers are held down till the string changes; in descending, when you slide finger 1 to the note it is to stop, fingers 4, 3 and 2 must fall simultaneously on their respective notes; and when you go over to the second string, still descending, fingers 4, 3, 2 and 1 will fall together on E♭, D, D♭ and C, respectively, and similarly on the other strings with the exception of the third, on which finger 4 does not come into play.

As it will be required in the following exercises to execute passages going up as high as the 13th fret, you should see that the thumb never loses touch with the neck, supporting it firmly on the tip-joint, as shown in Figure 4. Also avoid inclining the body toward the left side, whether much or little; and do not support the right foot on the toes with raised heel, a habit into which one is likely to fall when playing passages with the thumb off the neck.

In the scales continuing this Chapter we considered it advisable to begin with C major, and to proceed by taking each following scale a semitone higher; showing for each scale the different fingerings for the left hand and the different places in which any given scale can be executed. The special aim of requiring the student to practise in this manner is, to render him thoroughly familiar (musically speaking) with the fingerboard.

En montant, les doigts restent placés jusqu'à ce que l'on change de corde; en descendant, quand on glisse le 1er doigt à la note sur laquelle il doit s'arrêter, les 4e, 3e et 2e doigts doivent tomber simultanément sur leurs notes respectives, et quand on va à la 2e corde, toujours en descendant, les 4e, 3e, 2e et 1er doigts doivent tomber respectivement sur *mi♭, ré, ré♭* et *do* et d'une manière similaire sur les autres cordes à l'exception de la 3e, sur laquelle le 4e doigt n'est pas employé.

Comme il sera nécessaire dans les exercices suivants d'exécuter des passages allant aussi haut que la 13e case, on veillera à ce que le pouce ne perde pas le contact avec le manche, le supportant fermement avec la dernière phalange, comme le montre la fig. 4. Il faut aussi éviter d'incliner le corps vers le côté gauche, que ce soit peu ou beaucoup; et aussi à ne pas faire supporter la jambe droite sur les doigts de pied avec le talon levé, une habitude qu'on sera tenté de contracter quand on jouera des passages sur les cases du haut de la touche.

Pour les gammes qui continuent ce chapitre nous considérons utile de commencer avec celle de *do* majeur et de procéder en prenant chaque gamme suivante un demi-ton plus haut, montrant pour chaque gamme les différents doigtés pour la main gauche et les différents endroits sur lesquels une même gamme peut être exécutée. Le motif spécial qui nous fait demander à l'élève d'étudier de cette manière est que cela le familiarisera avec le diapason.

Lámina N° 4 | Figure 4 | Figure 4



Escalas Mayores

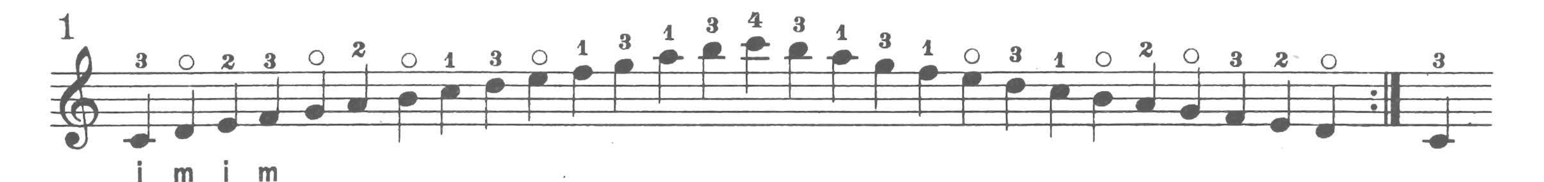
Do

The Major Scales

Scale of C

Les Gammes Majeures

Gamme de Do



(*a*) Fijos los dedos hasta el cambio de cuerda; téngase presente en todas las escalas y pasajes análogos.

(*b*) Deslícese el número 1 al pasar del *fa* al *la* de la prima y vice versa: en el descenso al propio tiempo que dicho número 1 se desliza del *la* al *fa*, debe caer el número 3 sobre el *sol*.

(*c*) Al pasar de una cuerda a otra y sobre todo en el descenso, se incurre en la costumbre de repetir el dedo que pulsó la última nota de la cuerda inferior. Evítese articulando mucho y despacio, para darse cuenta de dicha costumbre, que al arraigarse, degeneraría en vicio; el orden de la fórmula no debe truncarse nunca.

(*a*) Keep the fingers down till the string is changed; bear this rule in mind in all scales and similar passages.

(*b*) Slide the 1st finger when passing from F to A on the first string, and vice versa; in descending, at the same time that the said 1st finger slides from A to F, the 3d finger should fall on G.

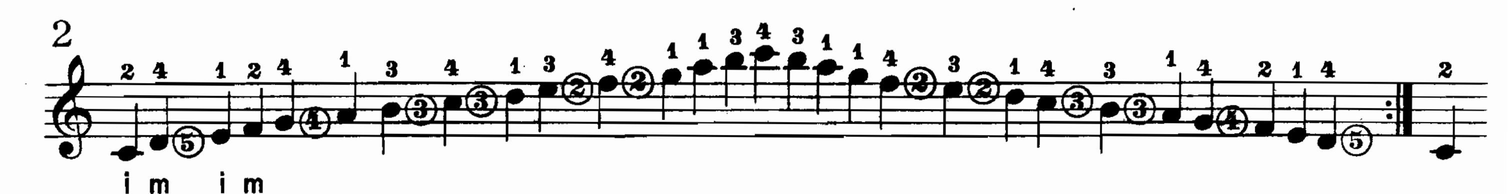
(*c*) In passing from one string to another, and particularly when going down, one is likely to fall into the habit of repeating the finger which plucks the last note on the lower string. To avoid this, lift the fingers high and slowly, so that you become fully aware of the habit, which, when fixed, degenerates into a defect; the order of the Formula must never be changed or clipped.

(*a*) Gardez les doigts sur la corde jusqu'au changement de corde; se souvenir de cette règle dans toutes les gammes et les passages similaires.

(*b*) Glissez le 1er doigt quand vous passez de *fa* à *la* sur la 1re corde et vice versa; en même temps que ce 1er doigt va de *la* à *fa* en descendant, le 3e doigt devra s'arrêter sur le *sol*.

(*c*) En passant d'une corde à une autre et particulièrement en descendant, on est tenté de prendre l'habitude d'employer à nouveau le doigt qui pince la dernière note de la corde inférieure. Afin d'être prévenu contre cette habitude qui peut devenir un défaut, et pour l'éviter, levez les doigts assez haut. L'ordre de la formule ne doit jamais être changé ou raccourci.

2
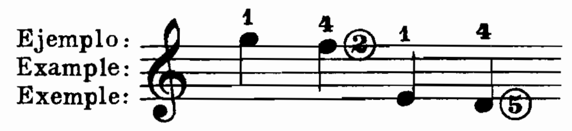


(*a*) Deslícese el número 1 que pasa del *sol* al *la* y vice versa.
(*b*) Manténgase fijo en el descenso el dedo que pisa la última nota de una cuerda inferior, hasta tanto no se pise la 1ª o siguiente de la cuerda inmediata superior. Así es como debe obrarse en todos los casos.

(*a*) Slide with finger 1 when passing from G to A, and vice versa.
(*b*) In going down, hold the finger which stops the last note of the lower string until you stop either the first string or the string next the one just above. This rule holds good in all cases.

(*a*) Glissez avec le premier doigt quand vous allez du *sol* au *la* et vice versa.
(*b*) En descendant, laissez sur la corde le doigt qui joue la dernière note de la corde inférieure jusqu'à ce que vous touchiez ou la 1re corde ou celle qui se trouve immédiatement au-dessus. Cette règle doit s'appliquer dans tous les cas.

Ejemplo:
Example:
Exemple:

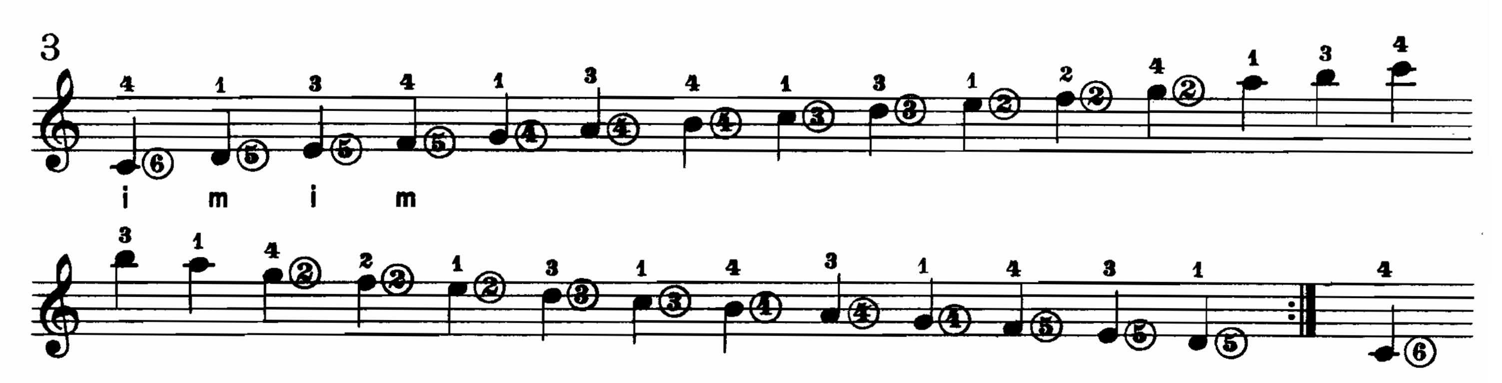


Fijo el número 1 cuando el número 4 pisa el *fa* de la 2ª cuerda, é igualmente cuando pisa el *re* de la 5ª.

Hold down finger 1 when finger 4 stops the F on the second string; and similarly when it stops the D on the fifth string.

Gardez le 1er doigt sur la corde, quand le 4e doigt arrête le *fa* sur la 2e corde; et de même quand il arrête le *ré* sur la 5e corde.

3
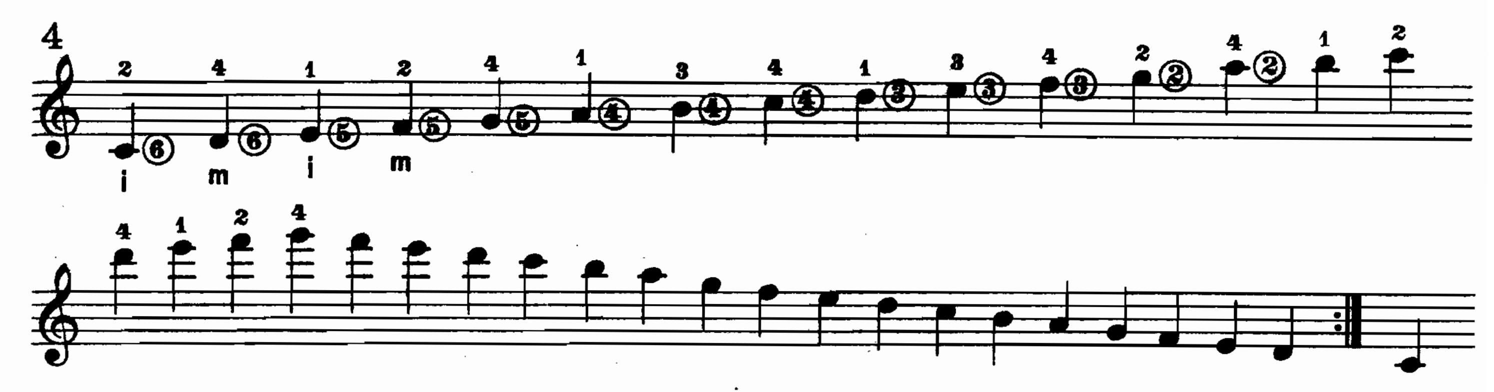


(*a*) Procúrese alargar o estirar en el ascenso el número 4 que pisa el *si* de la 4ª cuerda, sin levantar el número 3 que pisa el *la,* y así en las escalas siguientes de igual caso o análogo.
(*b*) En lo sucesivo omitiremos la digitación en el descenso, por ser la misma que en el ascenso.

(*a*) In going up, you should extend or stretch out the 4th finger, which stops B on the fourth string, without raising the 3d finger which stops A; and similarly in the same or analogous cases in the following scales.
(*b*) In the succeeding exercises the descending fingering is omitted, being the same as in ascending.

(*a*) En montant, on doit étendre le 4e doigt qui touche le *si* sur la 4e corde, sans lever le 3e doigt qui produit le *la;* et de même pour les cas analogues des gammes qui suivent.
(*b*) Dans les exercices suivants, le doigté descendant est omis, celui-ci étant le même qu'en montant.

4



Manténgase el pulgar en la raiz del mango.

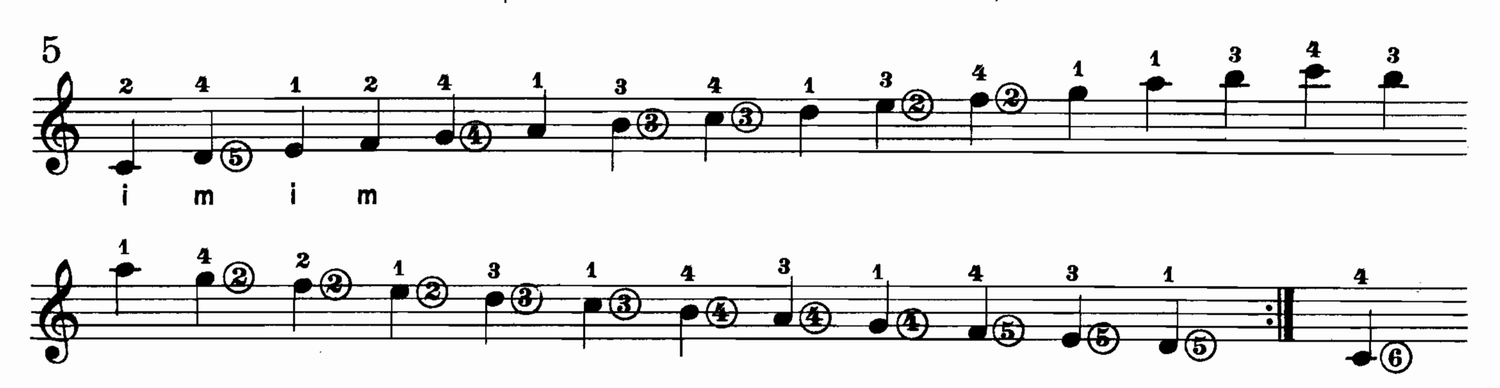
Keep the thumb on the base of the neck.

Gardez le pouce à la base du manche.

Principia en la 5ª cuerda y termina en la 6ª.

Begin on the fifth string and end on the sixth.

Commencez sur la 5e corde et finissez sur la 6e.



Puede hacerse lo propio en otras escalas, después de ejecutarlas como va indicado.

You may do the same with other scales, after executing them in the manner indicated.

Vous pouvez faire de même avec les autres gammes, après les avoir exécutées de la manière indiquée.

Re♭ | Scale of D♭ | Gamme de Ré♭

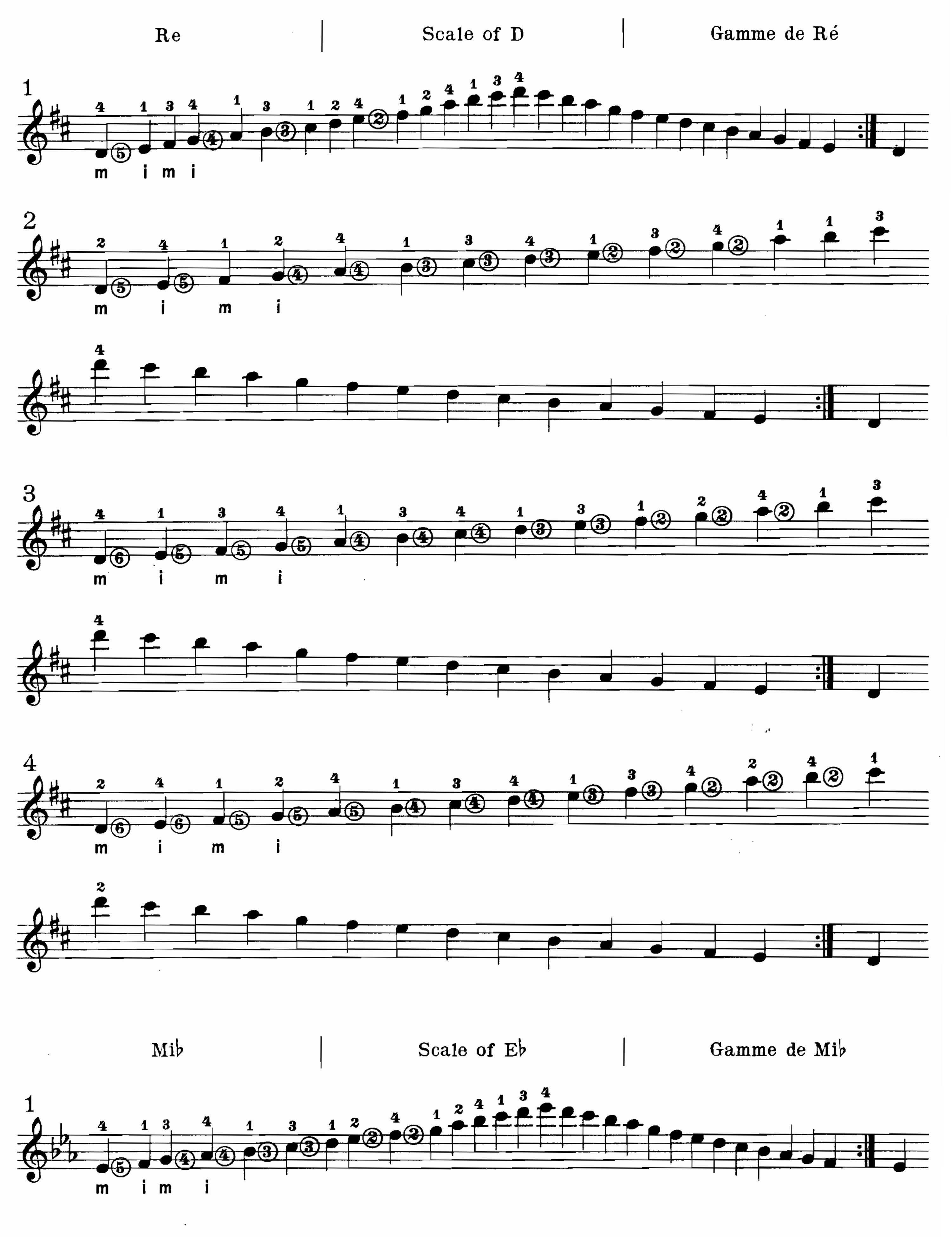
1
m i m i

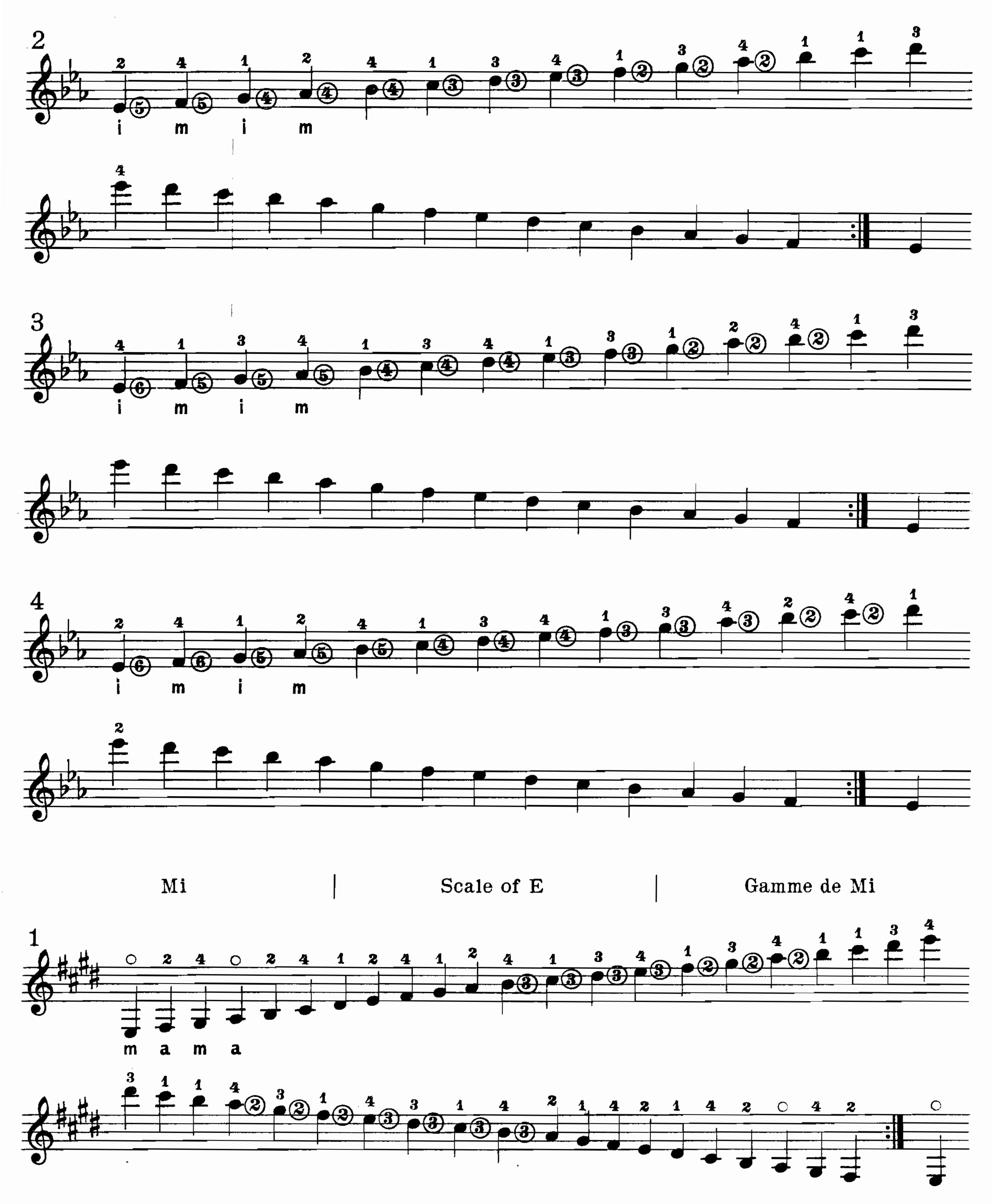
2
m i m i

3
m i m i

4
m i m i

Re | Scale of D | Gamme de Ré





Téngase cuidado en el descenso de deslizar hasta el *sol,* el número 1 que pisa el *do* de la tercera cuerda, dejando caer inmediatamente el número 4 sobre el *si* y el 2 sobre el *la.*

In going down take care to slide over to G the 1st finger which stops C on the third string, as the 4th finger should fall instantly on B, and the 2d on A.

En descendant ayez soin de glisser sur le *sol* le 1[er] doigt qui joue le *do* sur la 3[e] corde, pendant que le 4[e] doigt tombe instantanément sur le *si* et le 2[e] sur le *la.*



2

m a m a

3

m a m a

4

m a m a

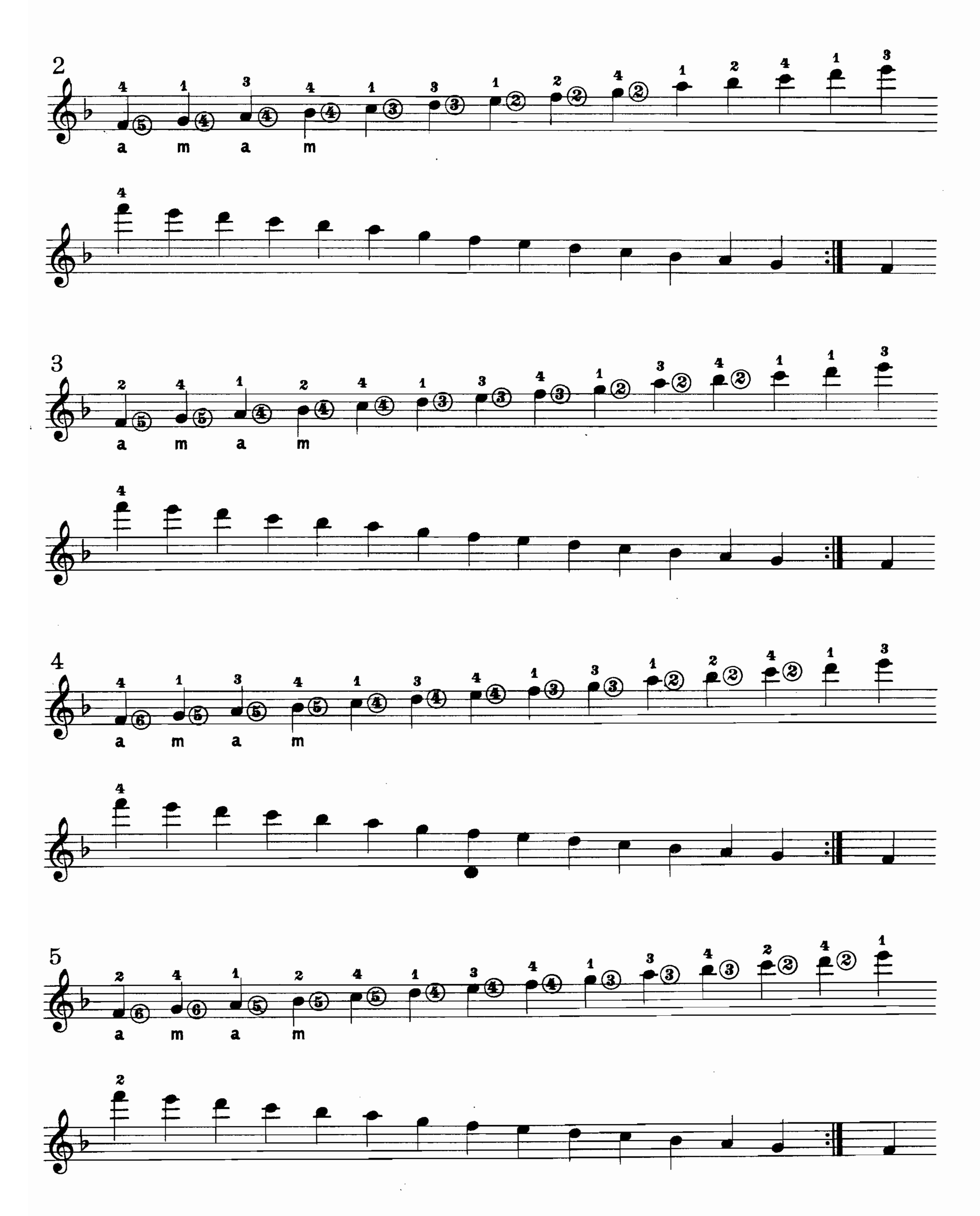
5

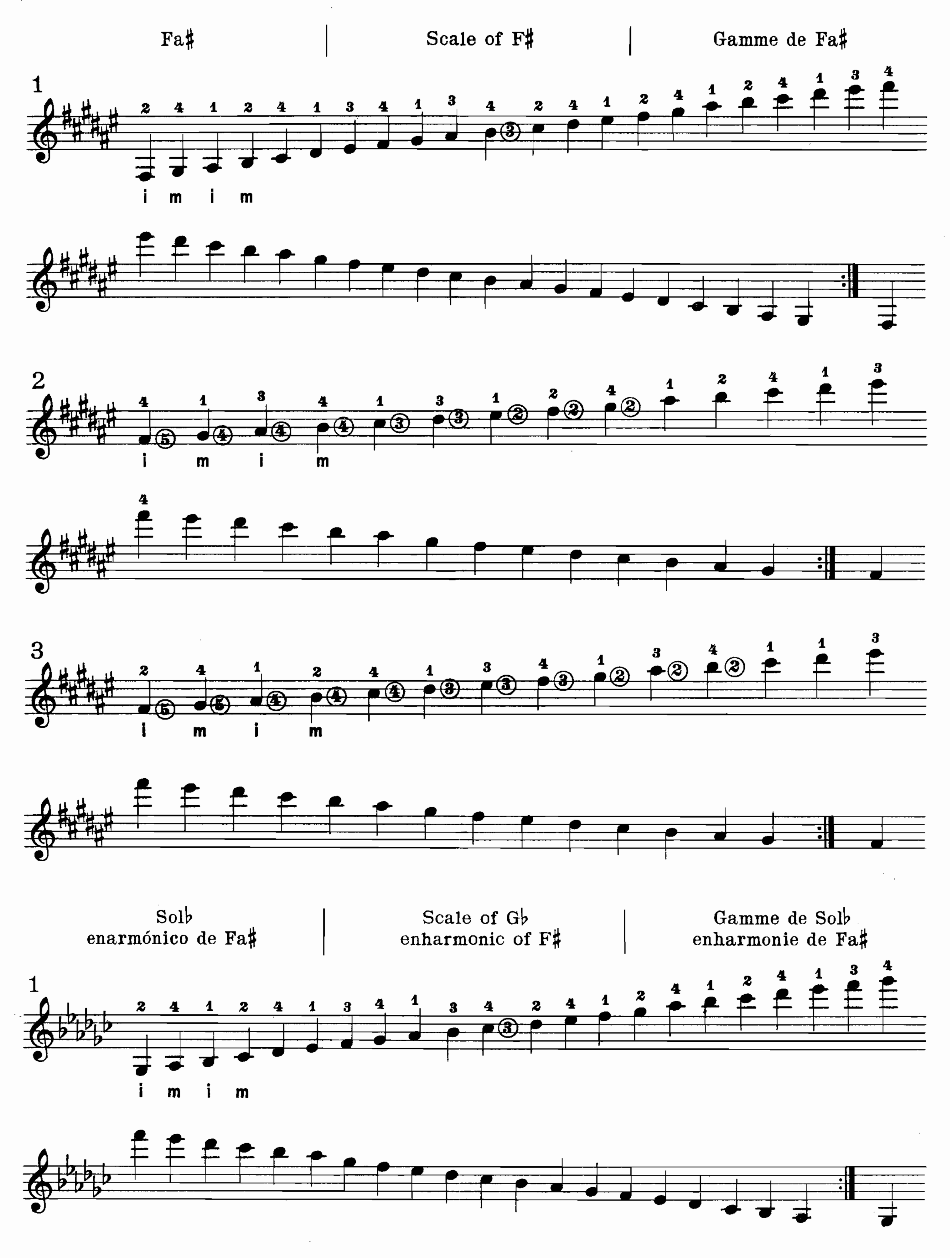
m a m a

Fa | Scale of F | Gamme de Fa

1

a m a m


2
a m a m
3
a m a m
4
a m a m
5
a m a m

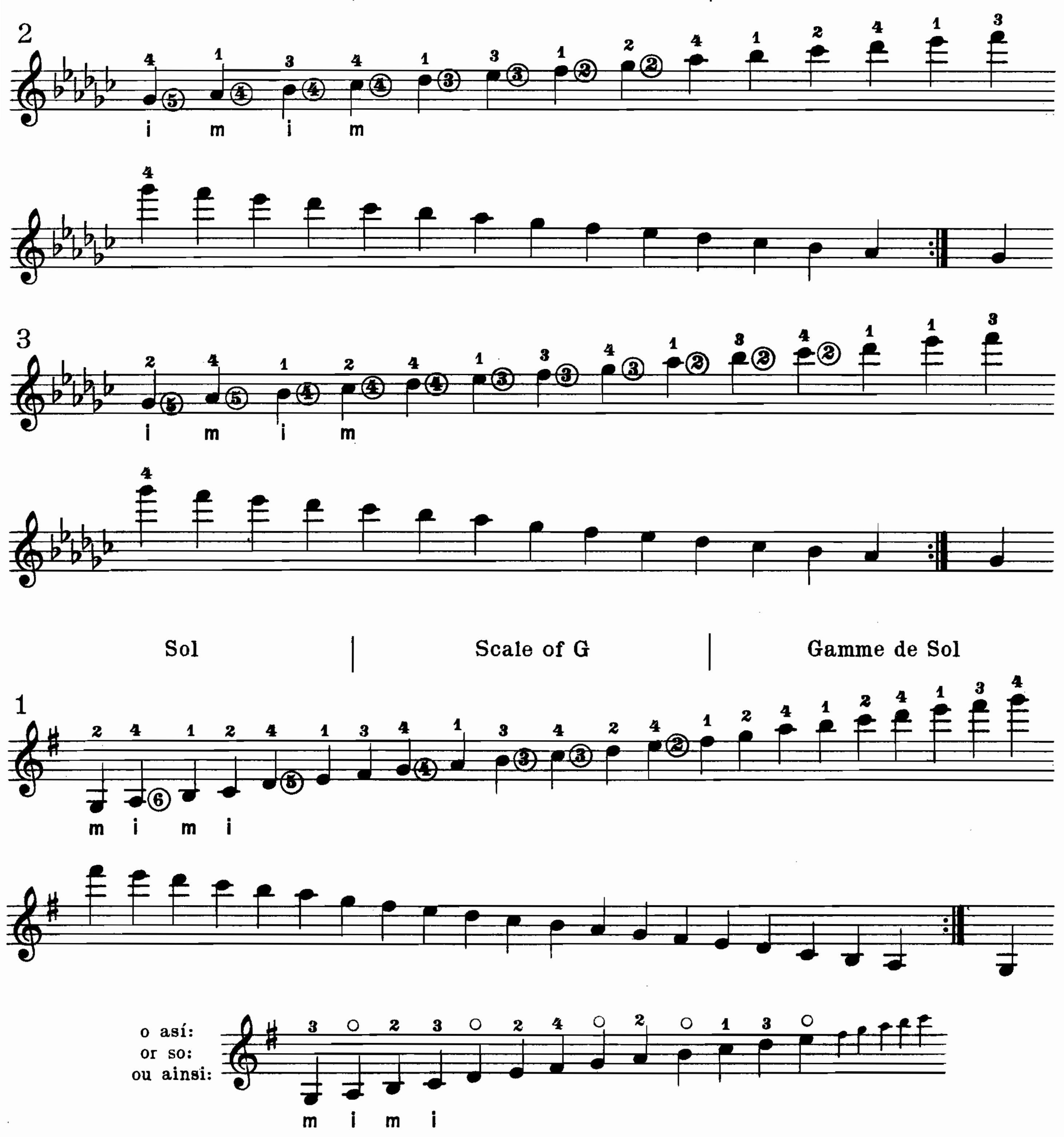


Fa♯
Scale of F♯
Gamme de Fa♯
1
2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4
i m i m
2
4 1 3 4 1 3 1 2 4 1 2 4 1 3
i m i m
4
3
2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 1 1 3
i m i m
Sol♭
enarmónico de Fa♯
Scale of G♭
enharmonic of F♯
Gamme de Sol♭
enharmonie de Fa♯
1
2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4
i m i m

Dos sonidos enarmónicos ocupan el mismo lugar en el diapasón. Por consiguiente la anterior escala, y las dos que siguen, son iguales a las tres de *fa* sostenido, con la diferencia de los nombres de las notas.

Two enharmonic tones occupy the same place in the scale. Consequently, the preceding scale, and the two following, are all three the same as the scale of F♯, excepting that the notes bear different names.

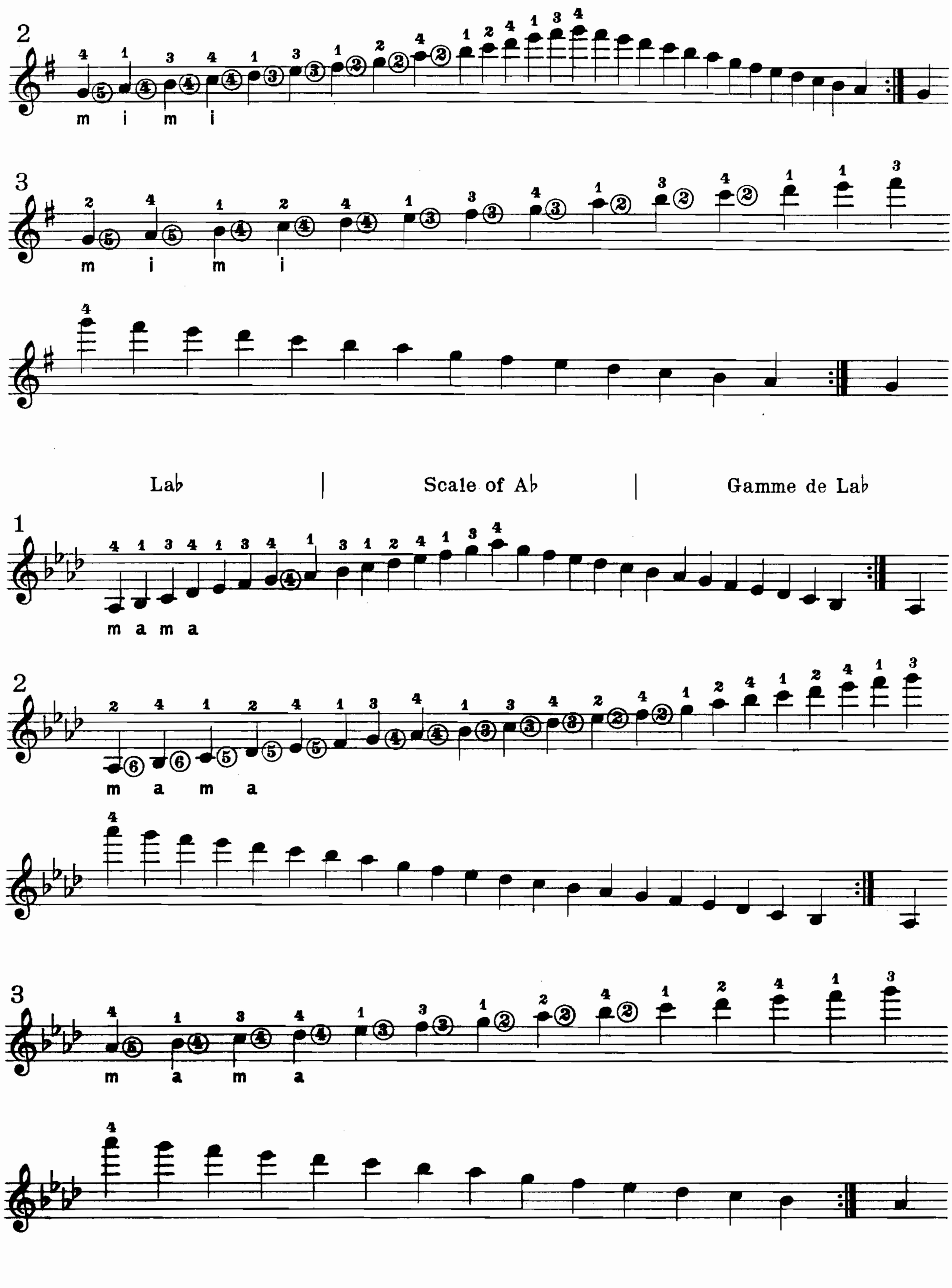
Deux sons qui sont enharmoniques occupent la même position dans la gamme. Par conséquent, la gamme précédente et les deux suivantes, sont toutes trois les mêmes que la gamme de *fa*♯, excepté que les notes portent des noms différents.

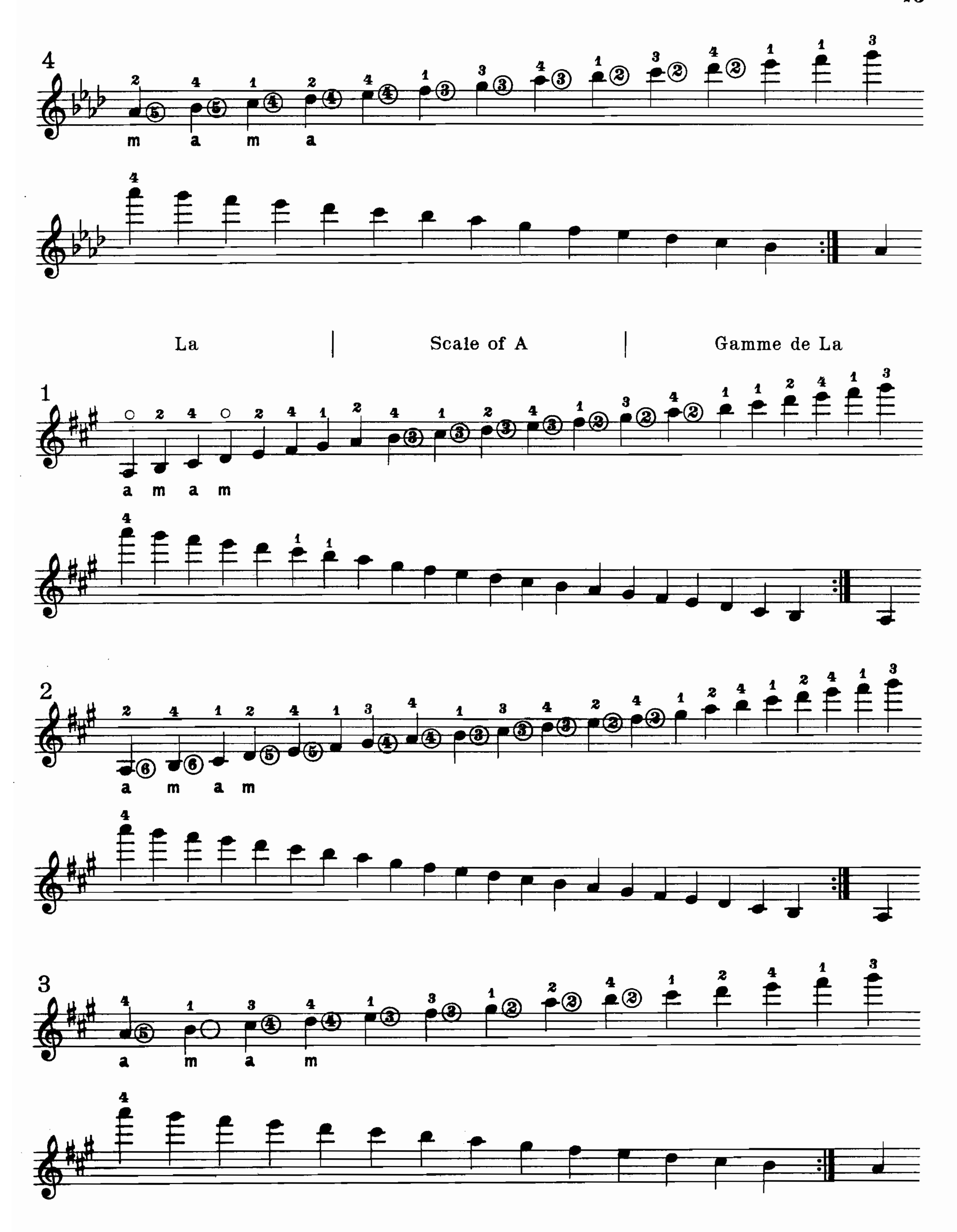


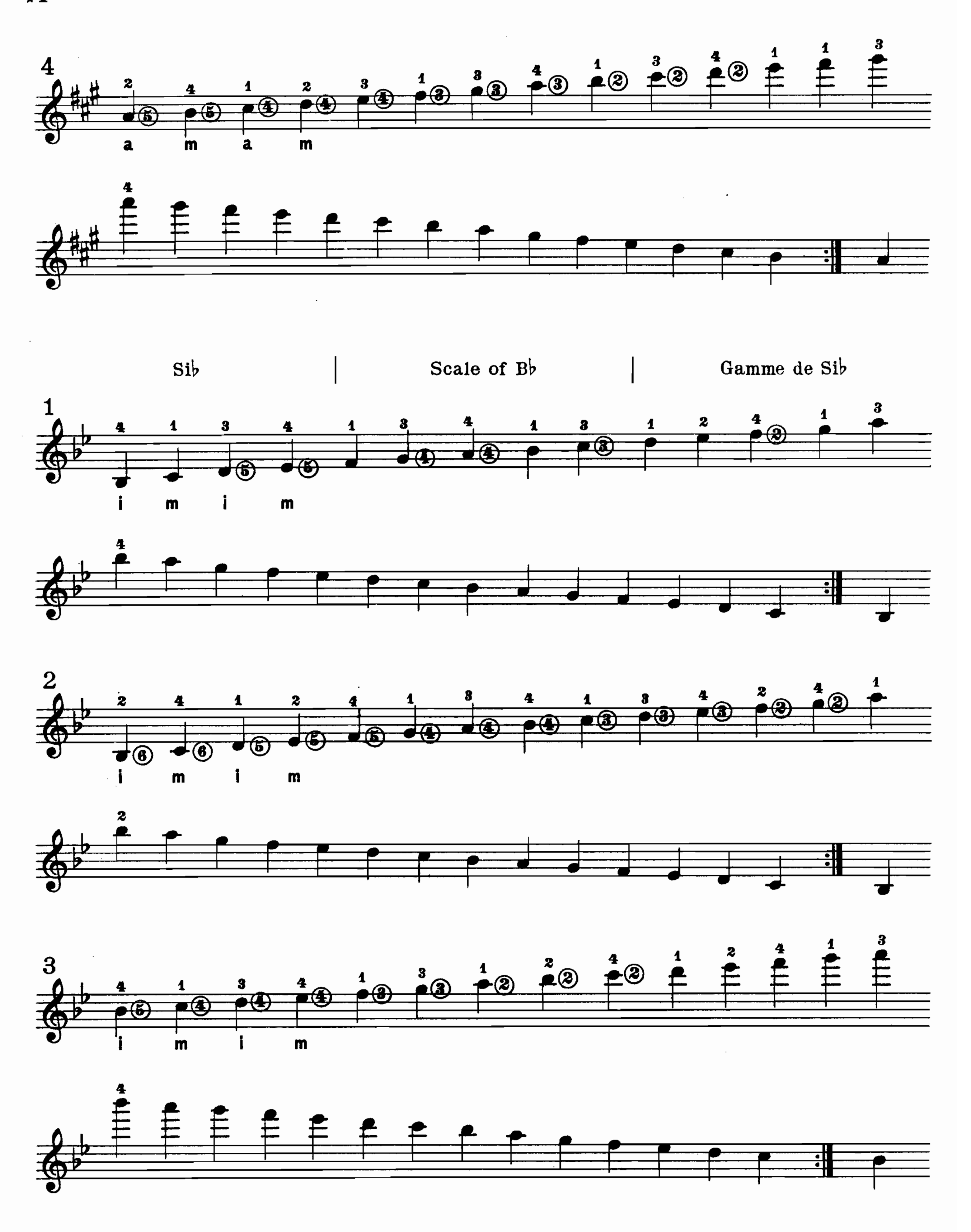
A partir de la nota *fa*, la digitación en el ascenso es la misma que la de la escala anterior.

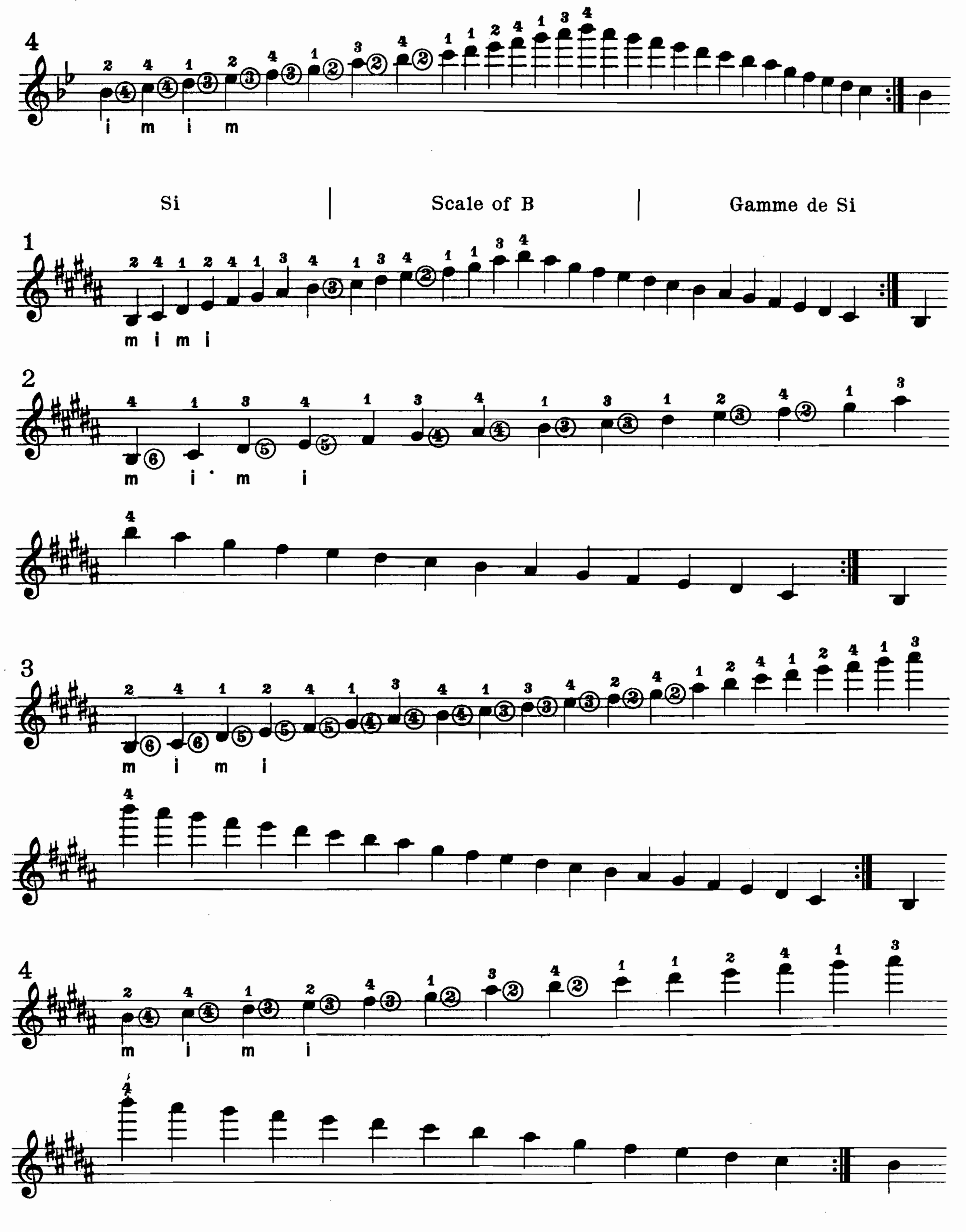
From the note F onward, the fingering for the ascending scale is the same as for the one preceding.

A partir de la note *fa*, le doigté pour la gamme ascendante est le même que pour celle qui précède.


2
m i m i
3
m i m i
Lab
Scale of Ab
Gamme de Lab
1
m a m a
2
m a m a
3
m a m a


4
m a m a
La
Scale of A
Gamme de La
1
a m a m
2
a m a m
3
a m a m


4
a m a m
Sib
Scale of B♭
Gamme de Sib
1
i m i m
2
i m i m
3
i m i m



Al tratar de la Ceja se pondrán más escalas mayores.

When speaking of the Capotasto (or Barré), more major scales will be given.

Quand on parlera du Barré, d'autres gammes majeures seront indiquées.

Escalas Menores | The Minor Scales | Les Gammes Mineures

La, relativo de Do mayor | A Minor relative of C Major | Gamme de La mineur, relative de Do majeur

1

(*a*) Al correr en el descenso el número 3 del *sol* sostenido al *sol* natural de la prima, no se levante el número 1.
(*b*) Téngase cuidado en la digitación de las escalas menores, que es distinta en el descenso.

(*a*) When finger 3, in descending, slides from G sharp to G natural on the first string, do not raise finger 1.
(*b*) Pay special attention to the fingering of the minor scales, which is different in going down.

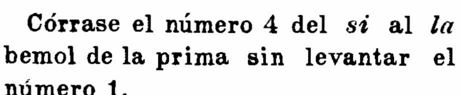
(*a*) Ne levez pas le 1er doigt, quand le 3e doigt en descendant sur la 1re corde glisse du *sol* dièze au *sol* naturel.
(*b*) Prêtez une attention spéciale au doigté des gammes mineures, qui est différent en descendant.

2

3

Si♭ relativo de Re♭ mayor | B♭ Minor, relative of D♭ Major | Gamme de Si♭ mineur, relative de Ré♭ majeur

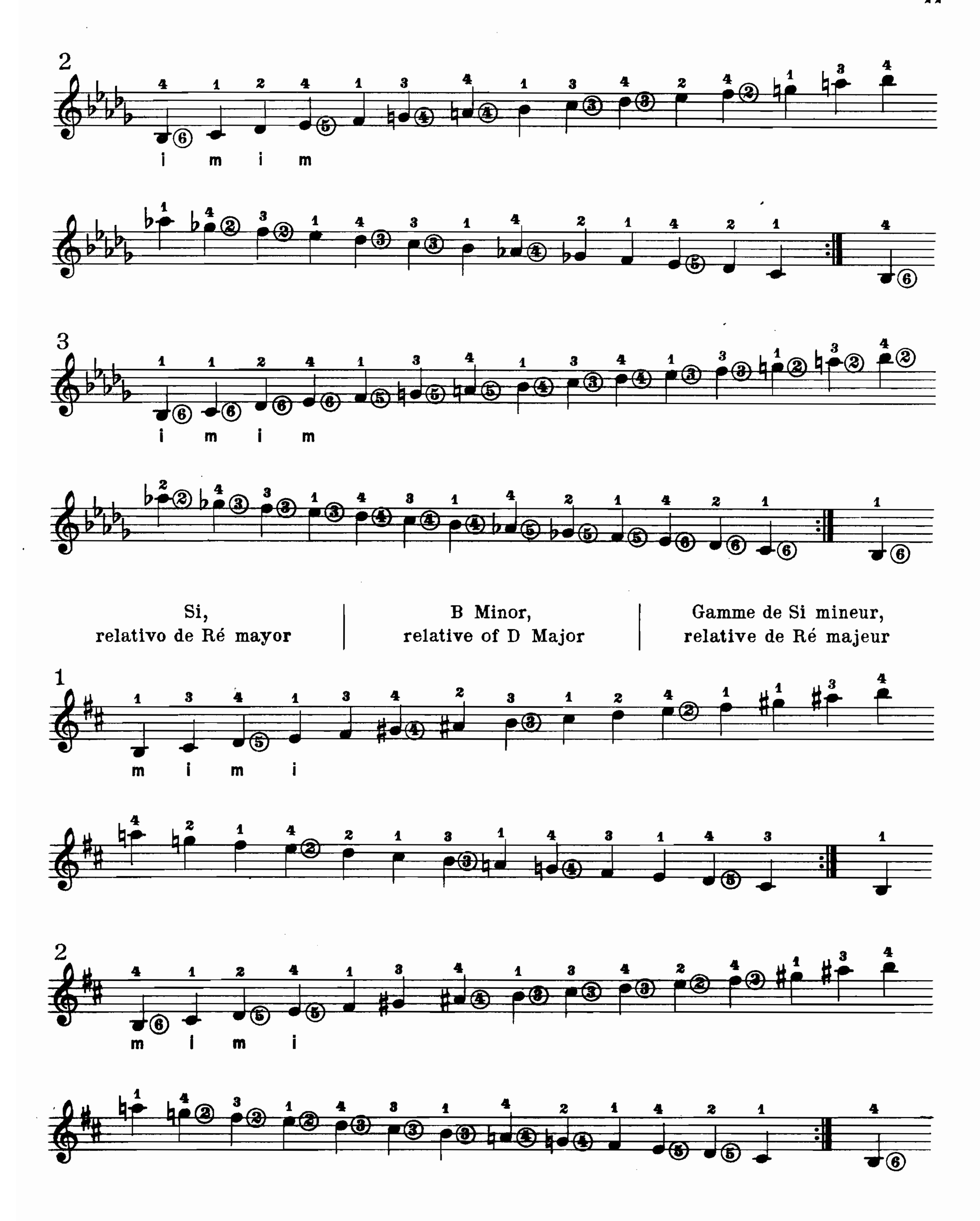
1

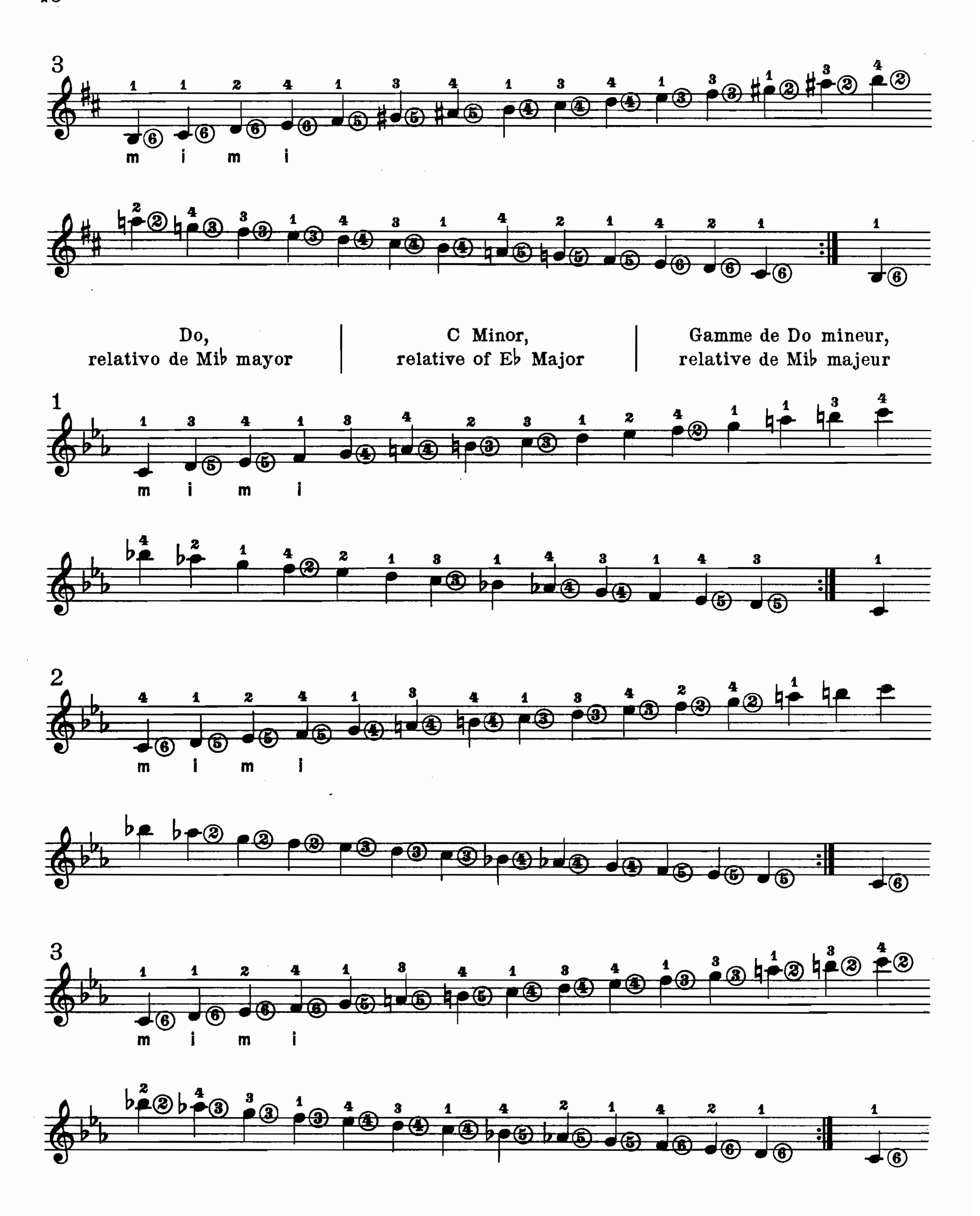


Córrase el número 4 del *si* al *la* bemol de la prima sin levantar el número 1.

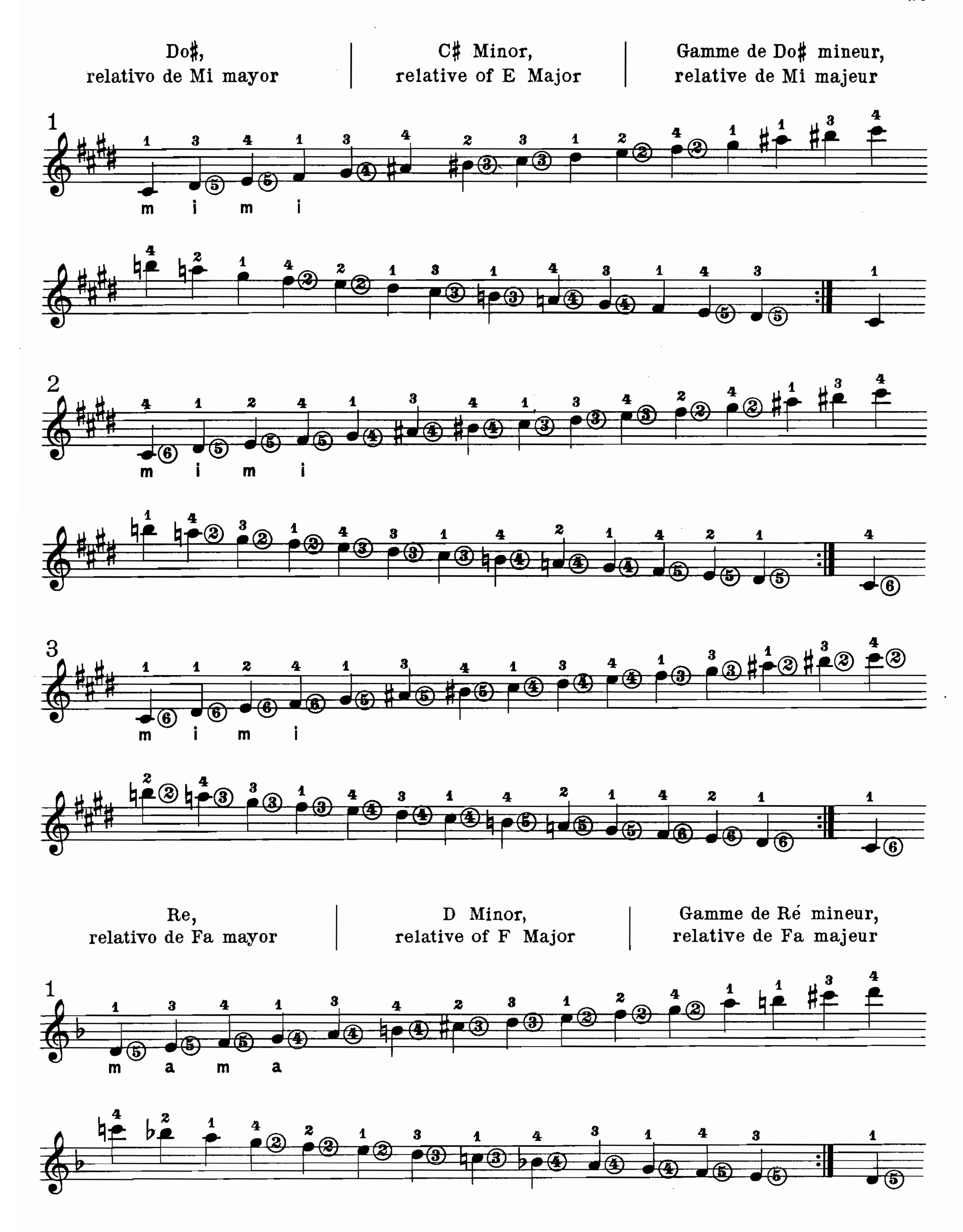
Finger 4 slides from B♭ to A♭ on the first string while finger 1 is held down.

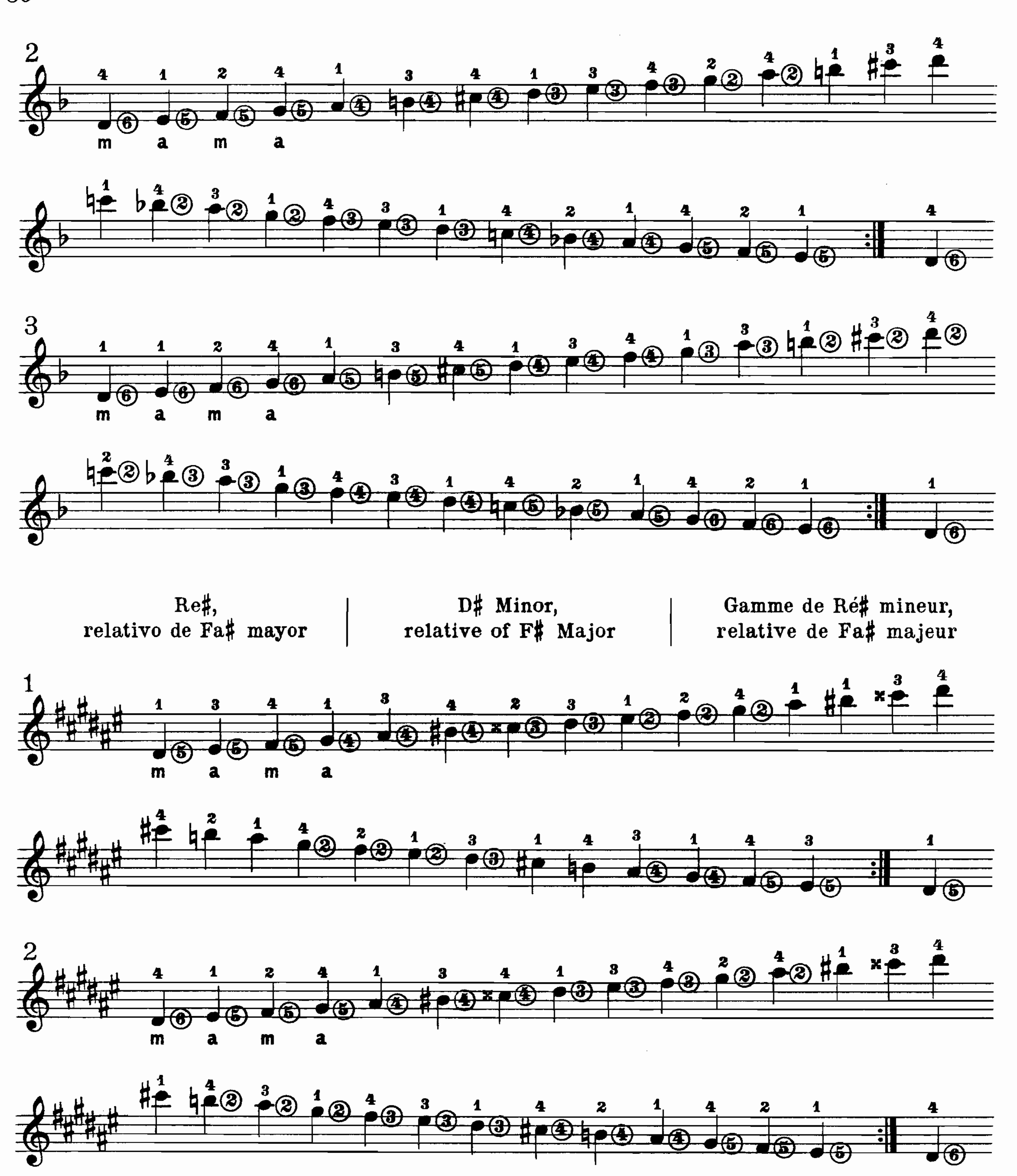
Le 4e doigt glisse sur la 1re corde du *si* bémol au *la* bémol, pendant que le 1er doigt est tenu sur la corde.


2
i m i m
3
i m i m
Si,
relativo de Ré mayor
B Minor,
relative of D Major
Gamme de Si mineur,
relative de Ré majeur
1
m i m i
2
m i m i



3
m i m i
Do,
relativo de Mi♭ mayor
C Minor,
relative of E♭ Major
Gamme de Do mineur,
relative de Mi♭ majeur
1
m i m i
2
m i m i
3
m i m i


Do♯,
relativo de Mi mayor
C♯ Minor,
relative of E Major
Gamme de Do♯ mineur,
relative de Mi majeur
1
m i m i
2
m i m i
3
m i m i
Re,
relativo de Fa mayor
D Minor,
relative of F Major
Gamme de Ré mineur,
relative de Fa majeur
1
m a m a

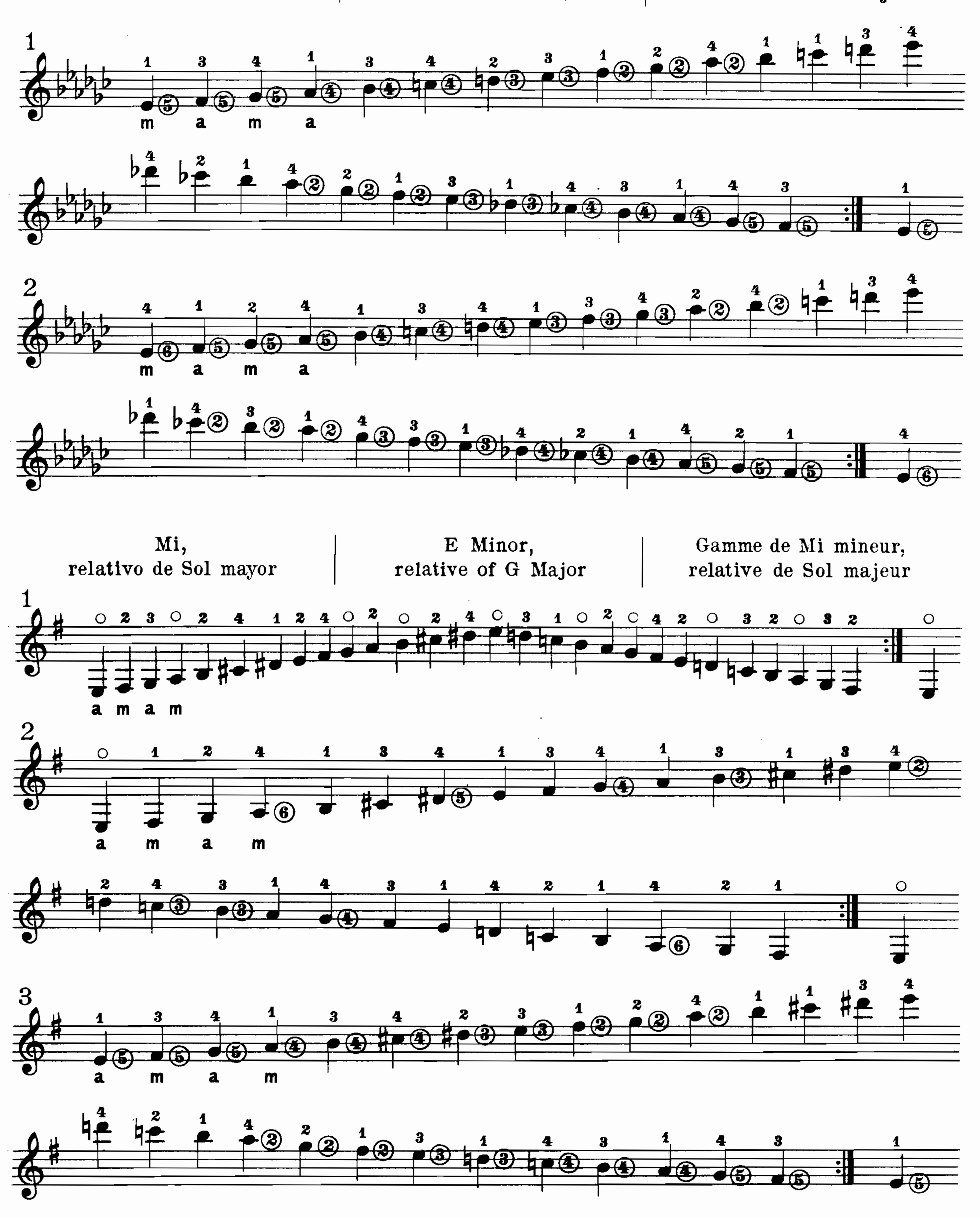


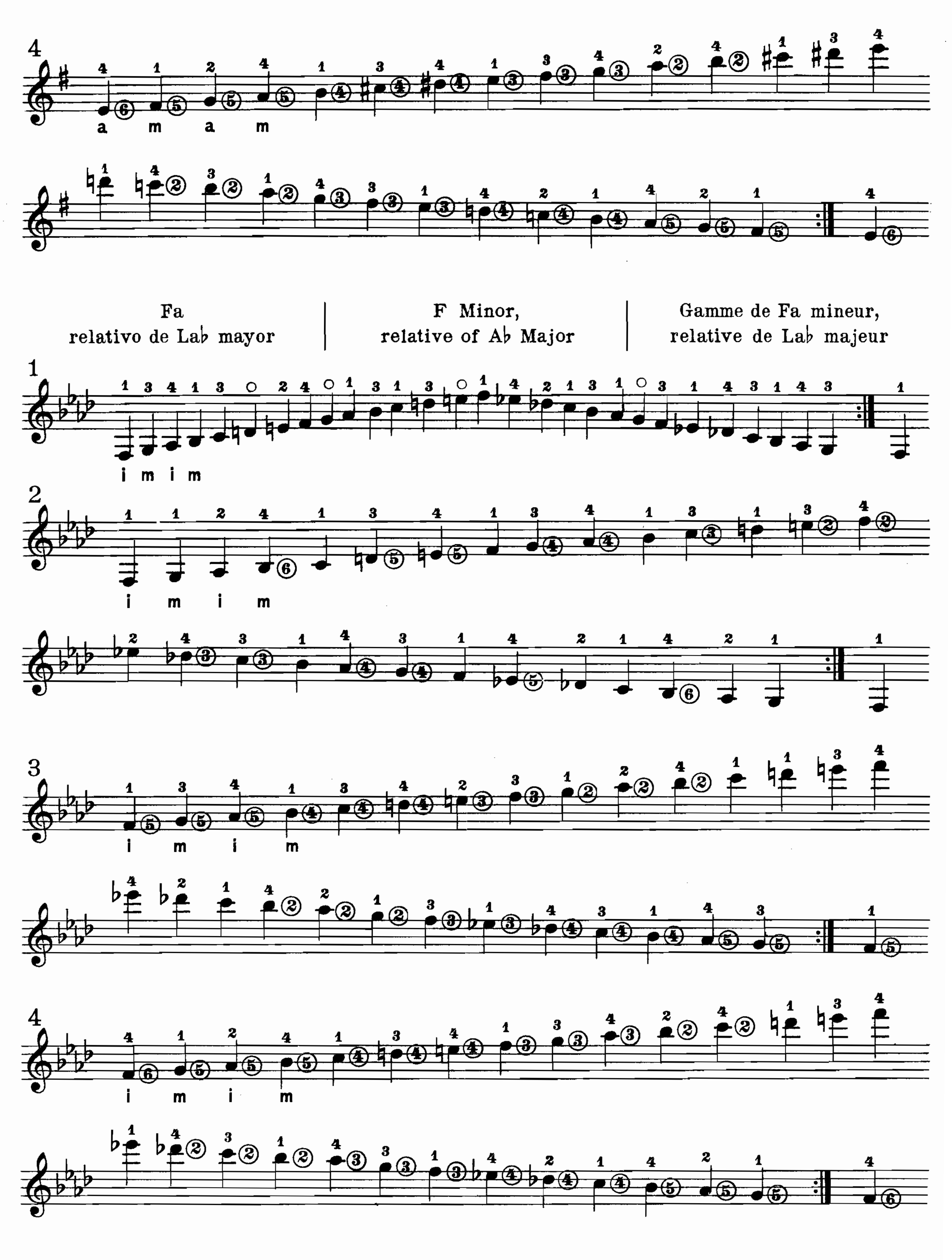
Siguiendo el orden de las anteriores, podría escribirse otra escala, que omitimos por su dificultad al ejecutarse fuera del mango, en cuanto a las cuerdas sexta, quinta y cuarta se refiere.

Continuing in the manner shown above, we might write more scales, but omit them on account of the difficulty in executing them "off the neck", when the sixth, fifth and fourth strings are reached.

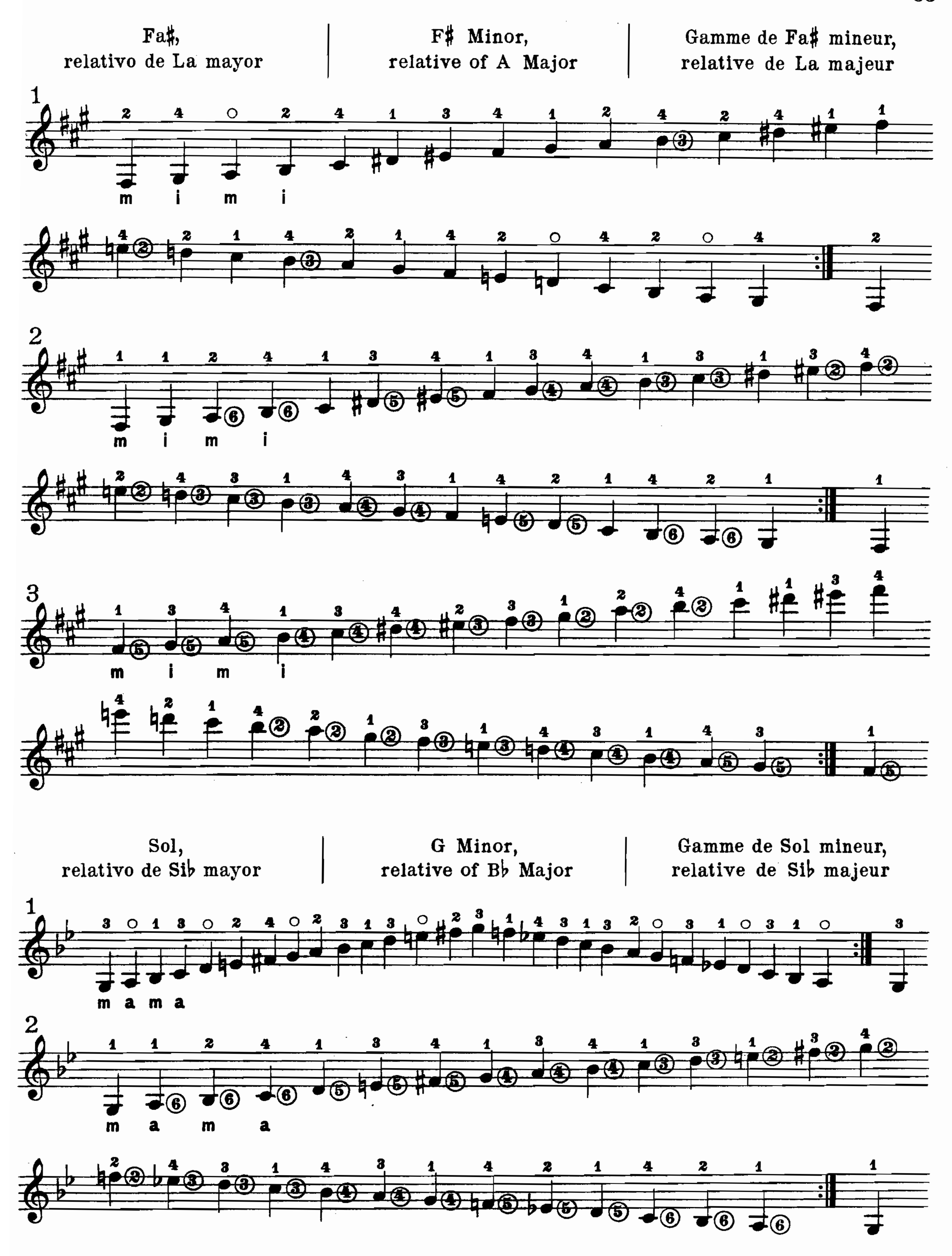
Continuant de la manière décrite plus haut, nous pourrions indiquer plus de gammes, mais nous les omettons à cause de la difficulté à les exécuter dans le haut de la touche quand il s'agit des 6e, 5e et 4e cordes.

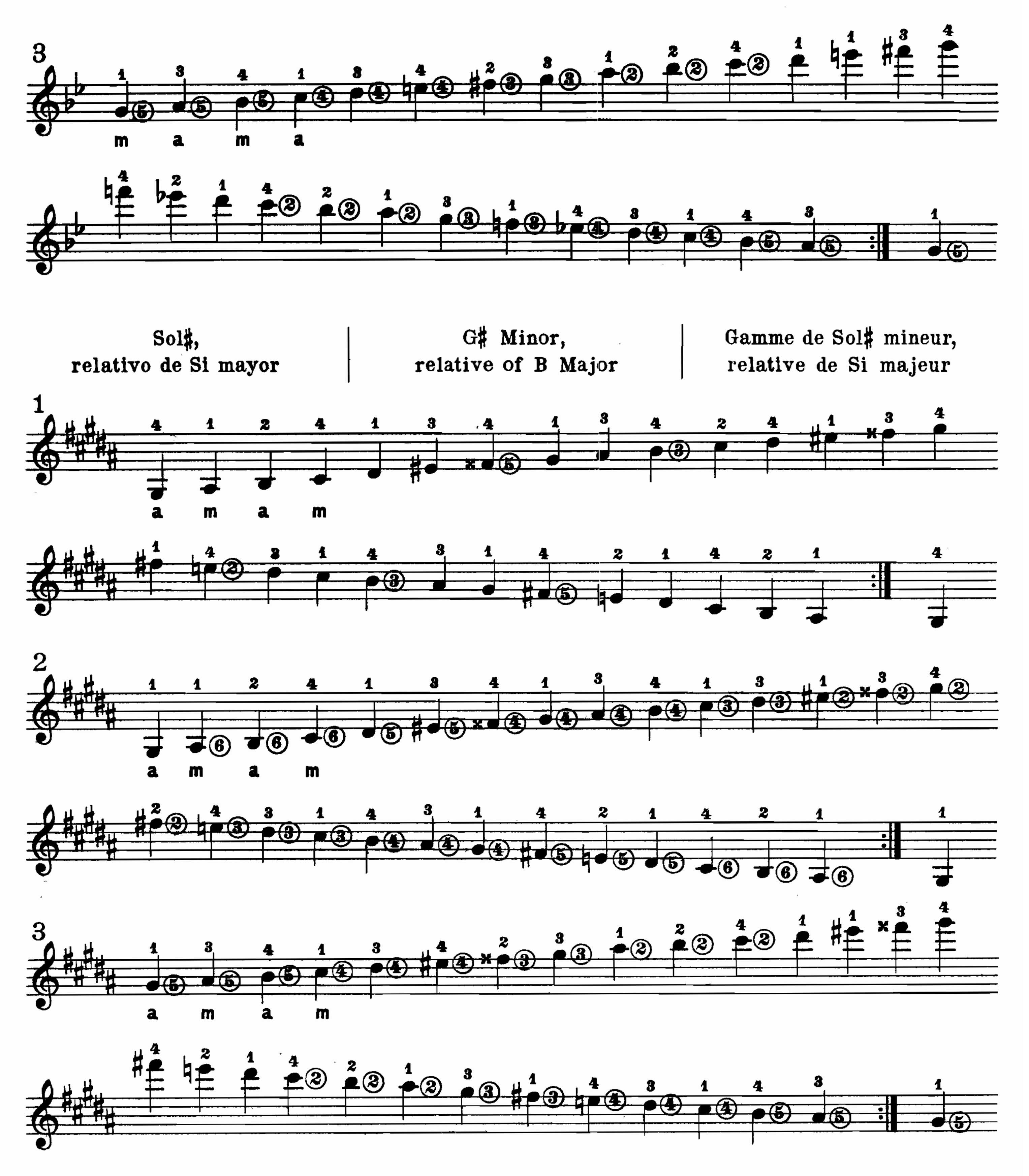
Mi♭, enarmónico de Ré♯, relativo de Sol♭ mayor | E♭ Minor, enharmonic of D♯, relative of G♭ Major | Gamme de Mi♭ mineur, enharmonique de Ré♯, relative de Sol♭ majeur





4
a m a m
Fa
relativo de La♭ mayor
F Minor,
relative of A♭ Major
Gamme de Fa mineur,
relative de La♭ majeur
1
i m i m
2
i m i m
3
i m i m
4
i m i m


Fa♯,
relativo de La mayor
F♯ Minor,
relative of A Major
Gamme de Fa♯ mineur,
relative de La majeur
Sol,
relativo de Si♭ mayor
G Minor,
relative of B♭ Major
Gamme de Sol mineur,
relative de Si♭ majeur



Al tratar de la Ceja se pondrán más ejemplos de escalas menores.

Advertencia: Antes de entrar en la práctica de las terceras, creemos necesario tratar de la Media Ceja, como indispensable para la ejecución de éstas en algunos casos.

When speaking of the Capotasto (or Barré), we shall give further examples of minor scales.

Remark: Before beginning with the practice of Thirds, it is necessary to explain the Half-Capotasto, which is indispensable for their execution in certain cases.

Quand nous parlerons du Grand-Barré, nous donnerons d'autres exemples de gammes mineures.

Remarque: Avant de commencer l'étude des tierces, il est nécessaire d'expliquer le Petit-Barré qui dans certains cas est indispensable pour leur exécution.

De la Media Ceja

Modo de Practicarla

Extiéndase el número 1 en cualquier traste sobre las cuerdas tercera, segunda y prima, o sobre estas tres y la cuarta, y en algunos casos hasta sobre la quinta: el dedo pulgar ha de apoyarse precisamente en su yema, más abajo de la mitad del mango y nunca en la unión de las dos falanges.

Como quiera que las dos últimas falanges del número 1 bastan para el empleo de la Media Ceja, la mayoría de los guitarristas tienen la costumbre de doblar la primera de estas dos, retirando el brazo hacia atrás, cuando precisamente debe ser todo lo contrario: el dedo ha de estar completamente recto, la muñeca doblada y bien ahuecada la mano, desviando cabe un poco hacia afuera de la paralela que forma dicha mano con el diapasón, la primora falange del número 1. Además de la fuerza é independencia que adquieren los números 2, 3 y 4 en sus funciones, la posición de la izquierda resulta airosa y elegante, y sobre todo segura en los cambios de pasajes.
(Véase como apoya el pulgar.— Lámina número 6.)

The Half-Capotasto

How to Practise It

Stretch the 1st finger, at any desired fret, across the third, second and first strings, or across these three and the fourth (or in certain cases across the fifth, as well); the thumb should support itself precisely on its tip, somewhat below the middle of the neck, but never at the junction of the two joints.

As it is required that the last two joints of the 1st finger should suffice for forming the Half-Capotasto, the majority of guitarists have the habit of bending the first of these two joints and drawing the arm backward, whereas they ought to do exactly the contrary– the finger must be held perfectly straight, the wrist bent, and the hand well arched; the first joint of the 1st finger deviating a little from the parallel line which the fingers usually assume with the frets. Besides the strength and independence thus secured for the 2d, 3d and 4th fingers in their action, the position of the left hand becomes free and elegant, and above all secure when the passages change. (See Fig. 5.)

For the manner of holding the thumb, see Fig. 6.

Le Petit-Barré

Comment l'étudier

Posez le premier doigt à la case voulue, en travers des 3e, 2e et 1re cordes ou en travers de ces trois dernières et en plus la 4e corde (ou en certain cas en travers de ces dernières et en plus la 5e corde); l'extrémité du pouce devra se poser un peu en-dessous du milieu transversal du manche, mais jamais à la jonction des deux phalanges. Les deux dernières phalanges du 1er doigt suffisent pour former le Petit-Barré, mais la majorité des guitaristes ont l'habitude de plier la dernière phalange et de tirer le bras en arrière alors qu'ils devraient faire tout le contraire; le doigt doit être tenu parfaitement droit, le poignet courbé et la main bien arquée, la première phalange du premier doigt déviant un peu de la ligne parallèle que les doigts forment habituellement avec les cases. A part la force et l'independance d'action ainsi acquises pour les 2e, 3e et 4e doigts, la position de la main gauche devient libre et élégante et en plus de cela elle est très sûre quand les passages changent. (Voir figure 5.)

Pour la manière de tenir le pouce, voir figure 6.

Lámina N° 5 — Figure 5 — Figure 5

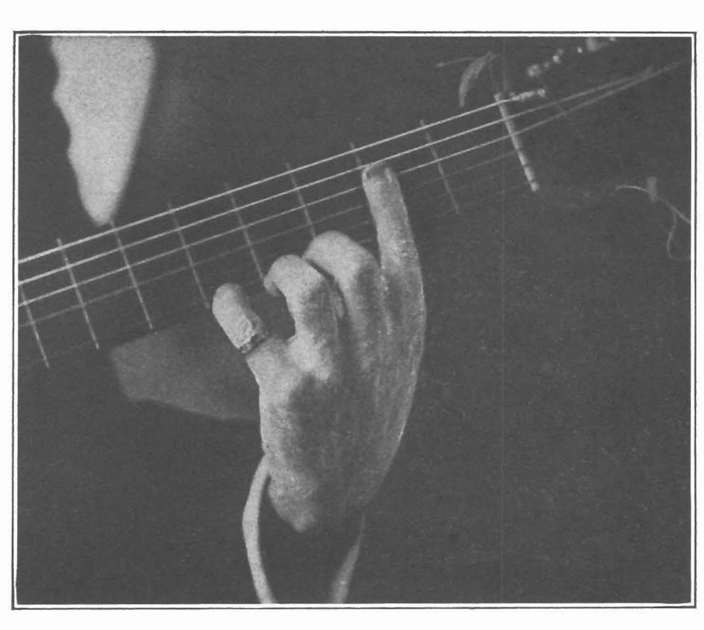


Lámina N° 6

(vista por detrás)

Figure 6

(left hand seen from below)

Figure 6
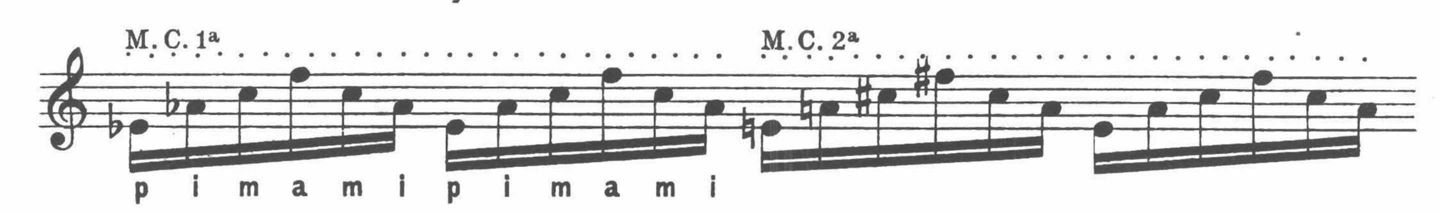
(main gauche vue par en-dessous)



Ejercicios

Exercises

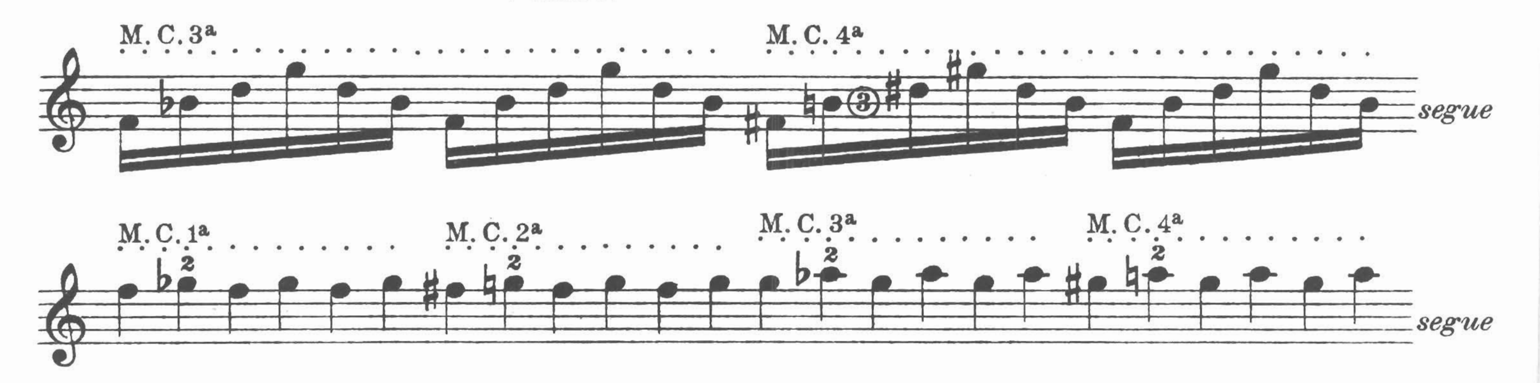
Exercices



(*a*) La *media ceja* se indica así: M. C. 1ª, M. C. 4ª, que quiere decir, el número 1 extendido sobre el 1er traste, sobre el 4° traste, etc.
(*b*) Los puntitos sirven para indicar hasta donde debe mantenerse una M. C.

(*a*) The half-capotasto is indicated thus: M. C. 1ª, M. C. 4ª, etc., which means that the first finger is extended across the strings at the first fret, the fourth fret, etc.
(*b*) The dotted lines show how far a given M. C. (half-capotasto) is continued.

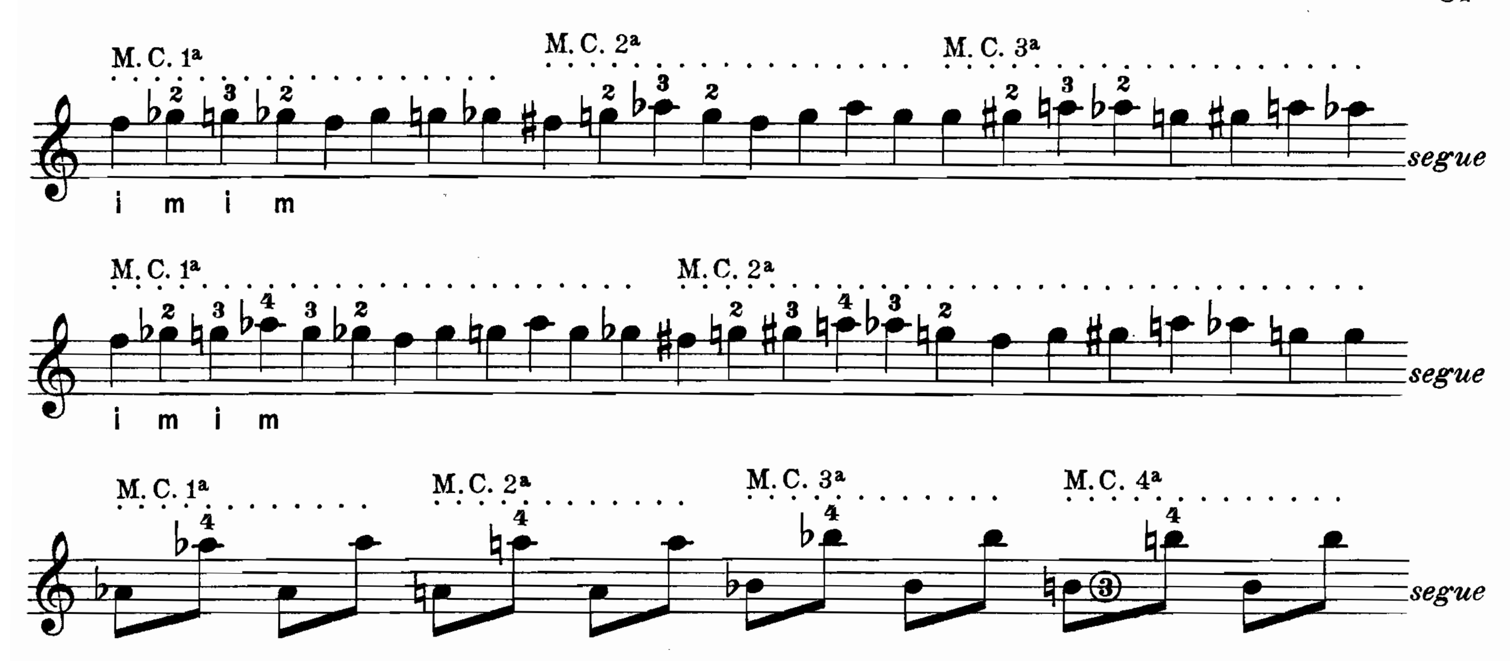
(*a*) Le Petit-Barré est indiqué comme suit: M. C. 1ª, M. C. 4ª, etc., ce que signifie que le 1er doigt est étendu en travers des cordes à la 1re case, à la 4e case, etc.
(*b*) Les pointillés montrent jusqu'où va le M. C. (Petit-Barré).



Sígase hasta M. C. 9ª y vuélvase en sentido descendente.

Continue as far as M. C. 9ª, and then turn back and descend.

Continuez jusqu'au M. C. 9ª, et ensuite revenez en descendant.



(a) Córranse los dedos a la vez, esto es: el de la M. C. y el número 4 sin que intervenga la fuerza del brazo, con solo el movimiento de muñeca y procúrese que el pulgar se apoye suavemente en su yema, sobre el mango.

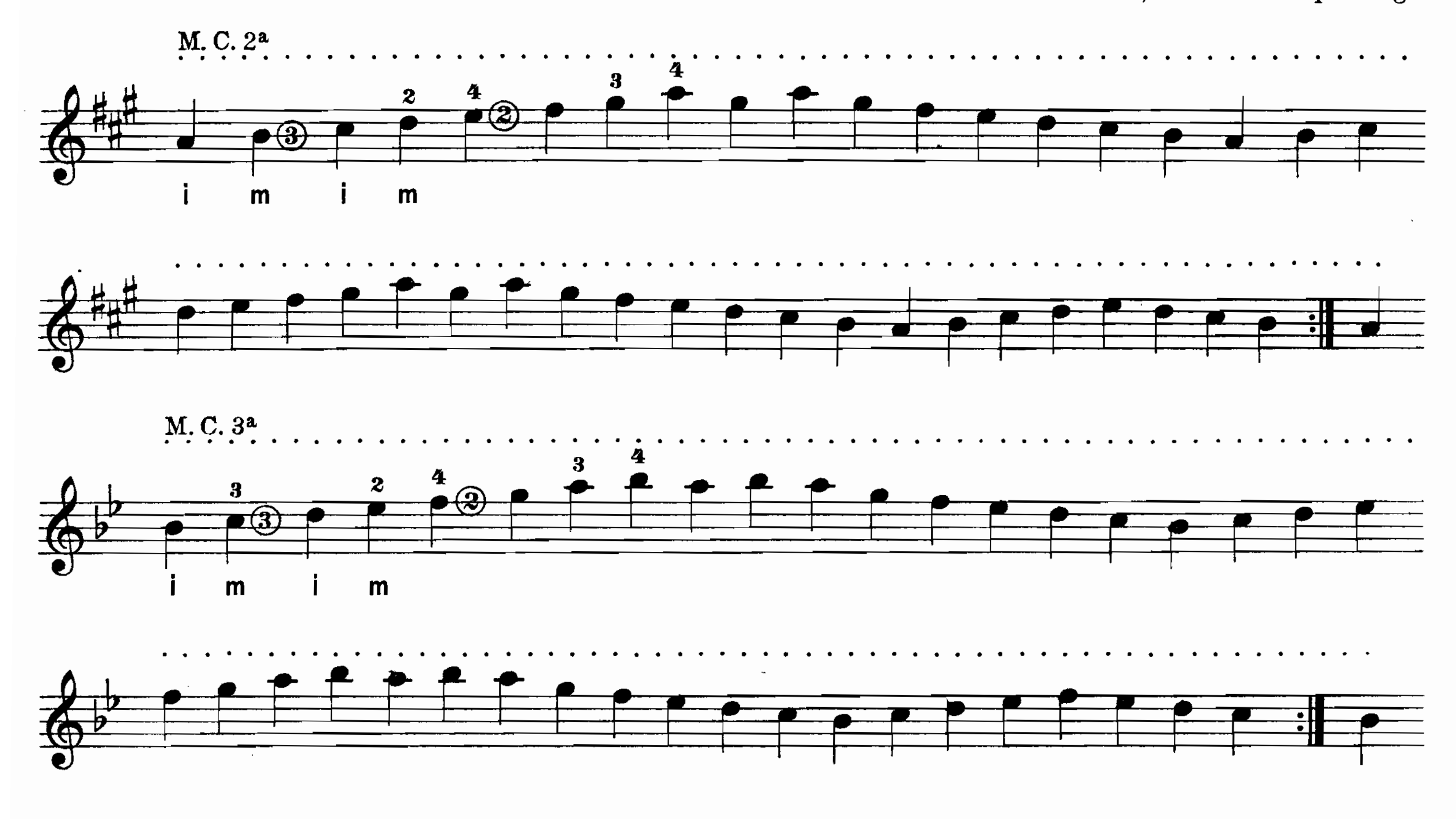
(b) En el descenso ha de tenerse mucho cuidado, porque el número 1 tiende a levantarse antes que el número 4, así como contando con el apoyo de éste, para correrse hacia atrás; los dos han de correrse al igual, como si formasen un solo cuerpo o fuesen un solo dedo.

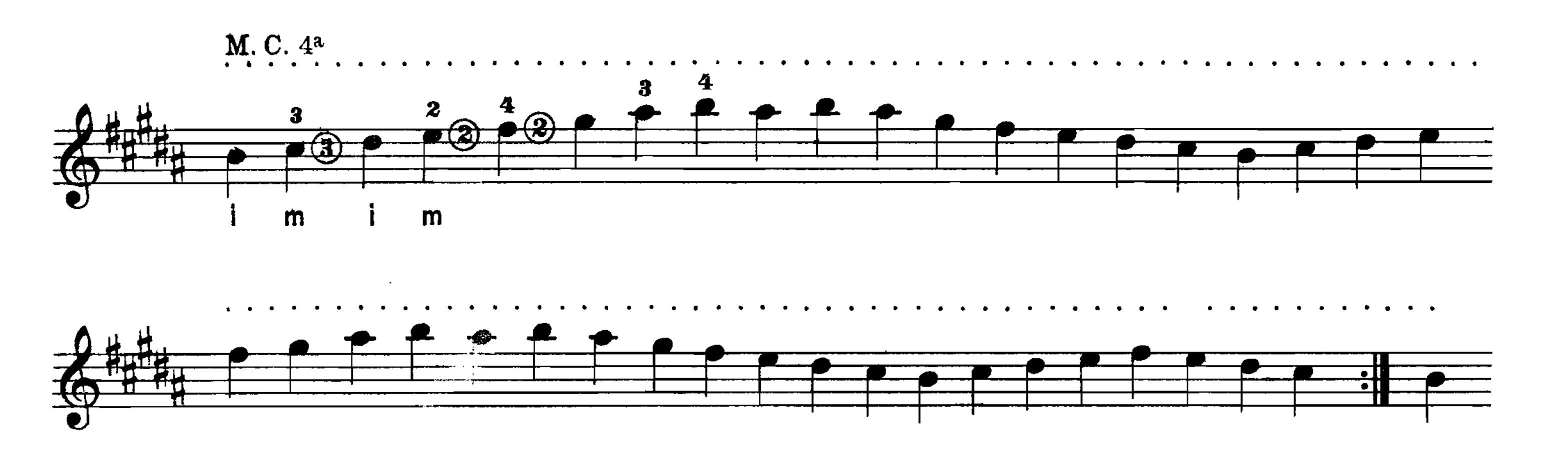
(a) The fingers, that is, the one making the half-capotasto and the 4th, move together without the help of the arm, but merely with a wrist-movement, while the thumb rests easily on its tip, pressing on the neck.

(b) You have to be very careful coming down, because the 1st finger has a tendency to rise before the 4th, as if seeking to use the latter as a support while shifting backwards. These two fingers must move together as if they formed one single member, like a single finger.

(a) Les doigts, c'est-à-dire celui qui fait le Petit-Barré et le 4e, se meuvent ensemble, sans l'aide du bras, simplement avec un mouvement du poignet pendant que l'extrémité du pouce est pressée légèrement contre le manche.

(b) On doit faire attention quand on descend, parce que le 1er doigt a une tendance à se lever avant le 4e, comme s'il voulait employer ce dernier comme support pendant qu'il démanche en descendant. Ces deux doigts doivent mouvoir ensemble comme s'ils formaient un tout, comme un simple doigt.

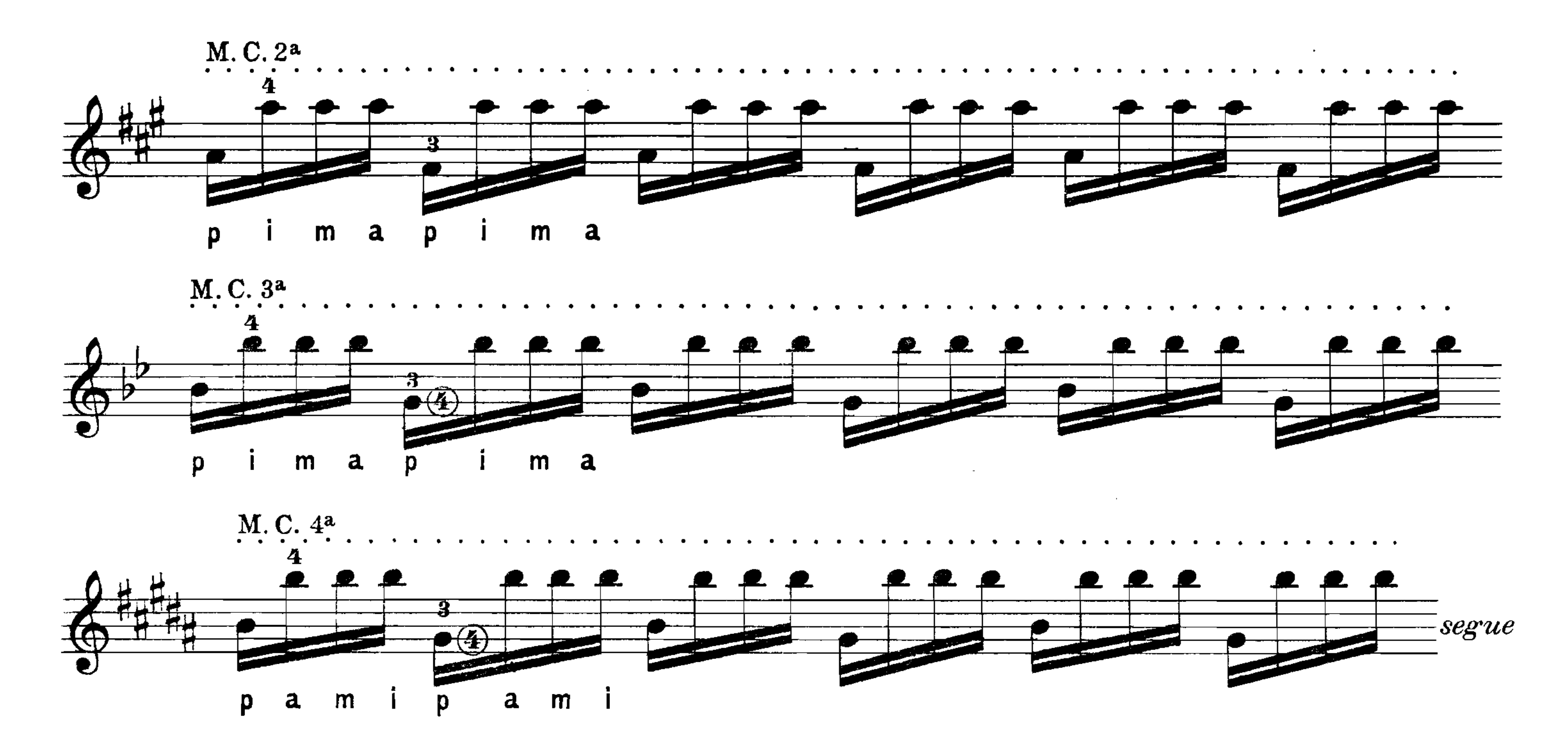




(a) Síganse las escalas hasta M. C. 9ª y vuélvase en sentido descendente.
(b) Llévese el número 1 bien recto siempre.
Advertencia: Al experimentar dolor en la mano, suéltese el diapasón brevísimos momentos, doblando la muñeca hacia atrás: es preferible interrumpir momentaneamente el estudio, a hacer alardes de resistencia que solo servirían para cansar al discípulo.

(a) Continue the scales in order up to M. C. 9ª, and then turn back and descend.
(b) Always hold finger 1 quite straight.
Remark: When your hand begins to pain you, take it off the fingerboard for a few moments and bend the hand backwards at the wrist; it is better to interrupt practice for a minute than to weary yourself unduly through pride in your powers of resistance.

(a) Continuez les gammes dans l'ordre jusqu'au M. C. 9ª, puis revenez et descendez.
(b) Toujours tenir le premier doigt très tendu.
Remarque: Quand la main commence à être fatiguée, retirez la de la touche pour un moment et pliez le poignet en arrière; il est préférable d'interrompre l'étude pour une minute plutôt que de se fatiguer outre mesure.



(a) Sígase hasta M. C. 12ª y vuélvase en sentido descendente.
(b) Arquéese el número 3 haciendo martillo sobre la cuerda; de lo contrario rozaría sobre la tercera cuerda, impidiendo su sonido.

(a) Continue to M. C. 12ª, then turn back and descend.
(b) Bend finger 3 so that it falls on the string like a hammer, otherwise it will graze the third string and stifle its tone.

(a) Continuez jusqu'au M. C. 12ª, puis revenez et descendez.
(b) Arquez le 3ᵉ doigt afin qu'il puisse tomber sur la corde comme un marteau; autrement il effleurera la 3ᵉ corde et étouffera le son.

Escalas de Terceras

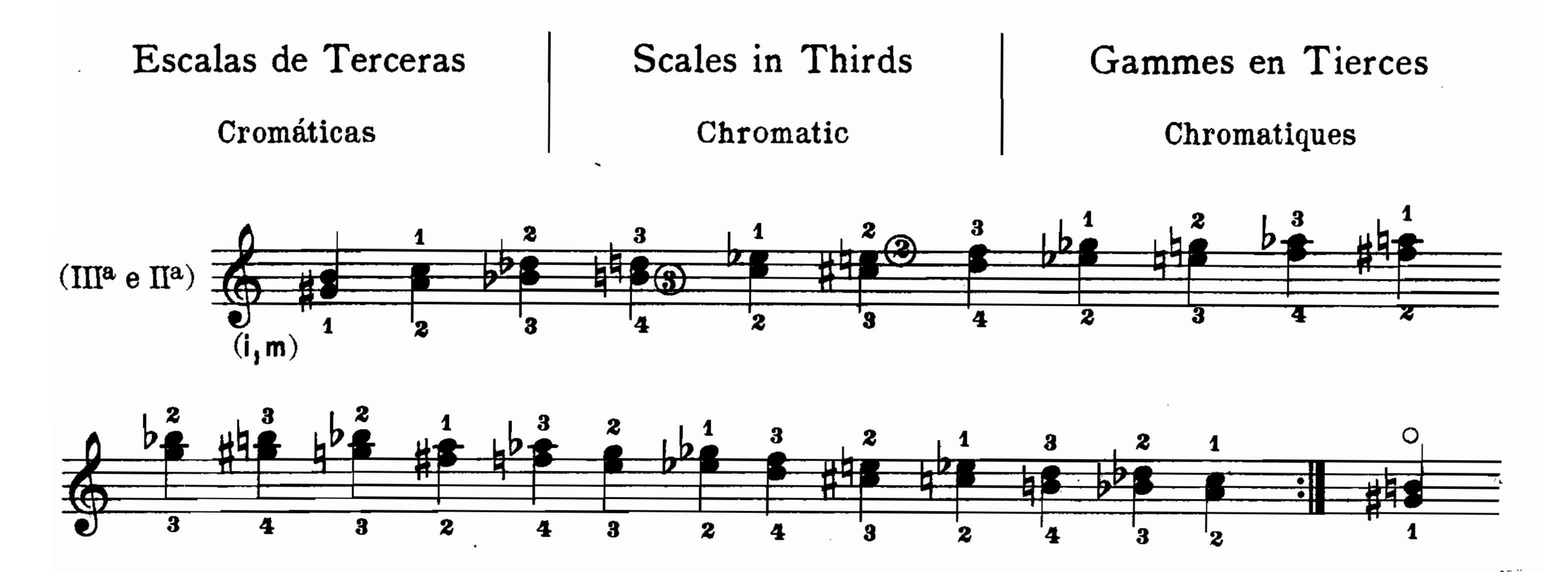
Cromáticas

Scales in Thirds

Chromatic

Gammes en Tierces

Chromatiques



(*a*) Fijos los dedos hasta el cambio de posición, en que se deslizará el número 1.

(*b*) Practíquese en cada dos de las otras cuerdas.

Advertencia: Los dedos **i** y **m**, que pulsan las terceras, deben hacerlo con solo un ligero movimiento de sus dos últimas falanges en dirección hacia el interior de la mano sin que por lo salte ni se mueva ésta, siendo muy conveniente que el dedo **p** esté suavemente unido al dedo **i**.

Nota: Además de la fórmula **i, m,** que es la más usual, deben practicarse las siguientes.

(*a*) Hold the fingers down till the change of position, when the 1st finger will slide.

(*b*) Practise them on each pair of the other strings.

Remark: Fingers **i** and **m**, which pluck the Thirds, should do so with only a slight movement of their last two joints, drawing them inward towards the hand without making the latter leap up or move. It is very desirable that the thumb should keep gently in touch with the forefinger.
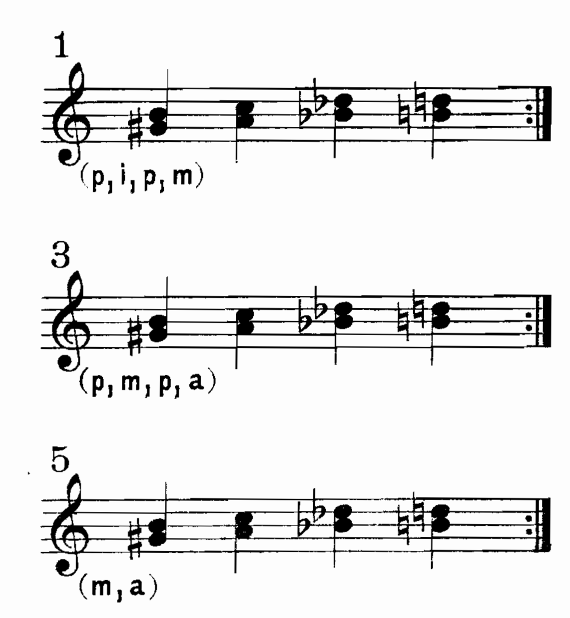
Note: The following exercises should be practised according to the Formula **i, m,** which is the most usual one.
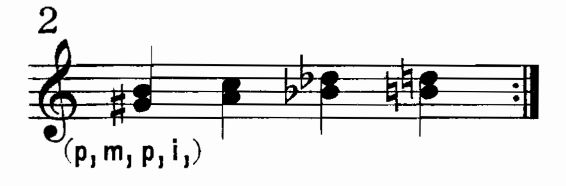
(*a*) Gardez les doigts sur la corde jusqu'au changement de position, quand le 1er doigt glissera.
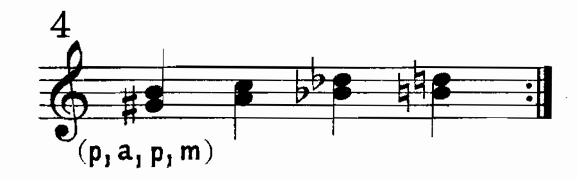
(*b*) Étudiez les sur chaque paire des autres cordes.
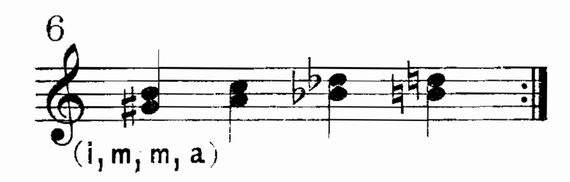
Remarque: Les doigts **i** et **m**, qui produisent les tierces, doivent pincer les cordes avec un léger mouvement de leurs deux dernières phalanges, les tirant vers l'intérieur de la main sans faire sauter ou mouvoir celle-ci; il est préférable que le pouce soit légèrement en contact avec l'index.

Note: Les exercices suivants doivent être étudiés d'après la formule **i, m,** qui est la plus usitée.









Advertencia: Las escalas mayores en terceras, que siguen a continuación, las escribimos por el orden de los sostenidos y bemoles propios de la llave, y luego las relativas menores.

Remark: The major scales in thirds, which are given below, are arranged in the order of the sharps and flats found in their key-signatures; then follow the minor scales.

Remarque: Les gammes majeures en tierces ci-dessous sont arrangées d'après leur armature dans l'ordre des dièzes et des bémols; puis les gammes mineures suivent.

29319

Escalas Mayores en Terceras

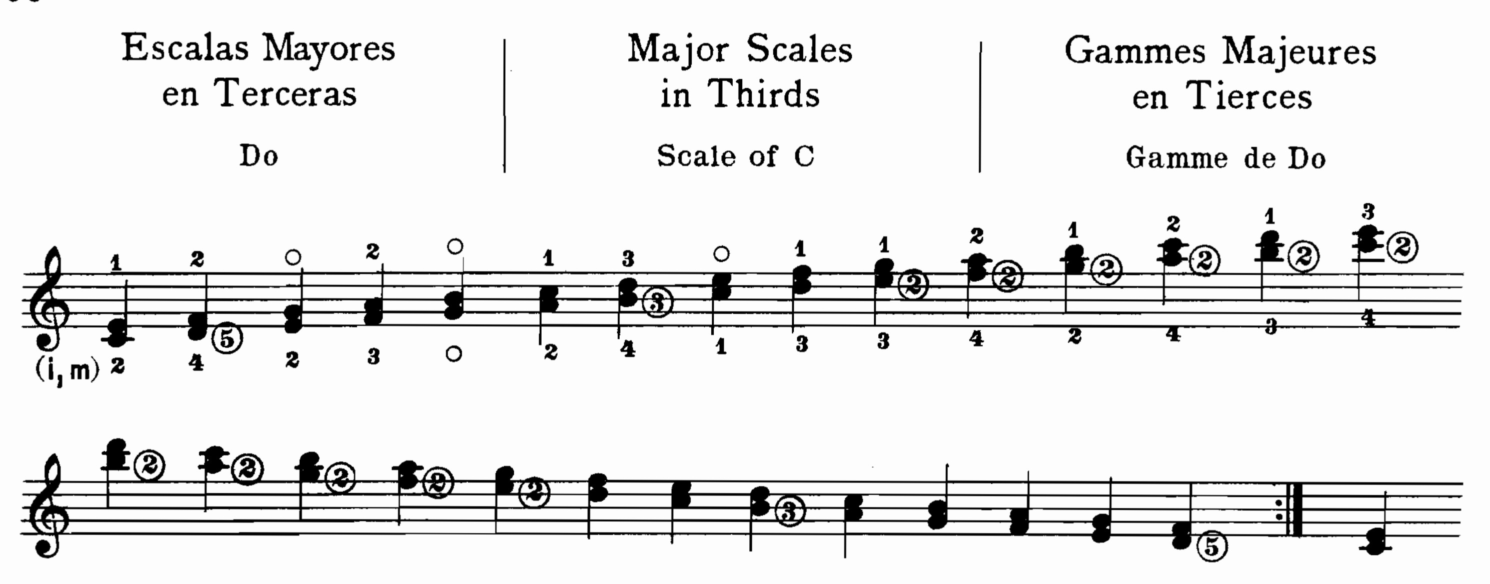
Do

Major Scales in Thirds

Scale of C

Gammes Majeures en Tierces

Gamme de Do



Fijos los dedos que forman las terceras hasta el cambio para otras dos cuerdas o hasta que se corra el número 1 en la segunda y la prima.

Aunque en la práctica de las terceras podría emplearse otra digitación de izquierda y, en una misma escala cabría ser distinta la del descenso a la del ascenso, hemos creido conveniente usar siempre de un mismo modelo.

Keep down the fingers which stop the thirds until you shift over to another pair of strings, or until the 1st finger passes to the second string and the first.

Although in the practice of thirds one may employ another fingering for the left hand, and though in the same scale the fingering going up may differ from that coming down, we consider it expedient to employ one regular model.

Gardez les doigts produisant les tierces sur les cordes jusqu'à ce que vous passiez à une autre paire de cordes, ou jusqu'à ce que le 1er doigt passe à la 2e corde et à la 1re.

Quoique dans l'emploi des tierces, on peut user d'un autre doigté pour la main gauche et que dans la même gamme le doigté montant peut différer de celui descendant, nous considérons plus facile d'employer un même modèle.

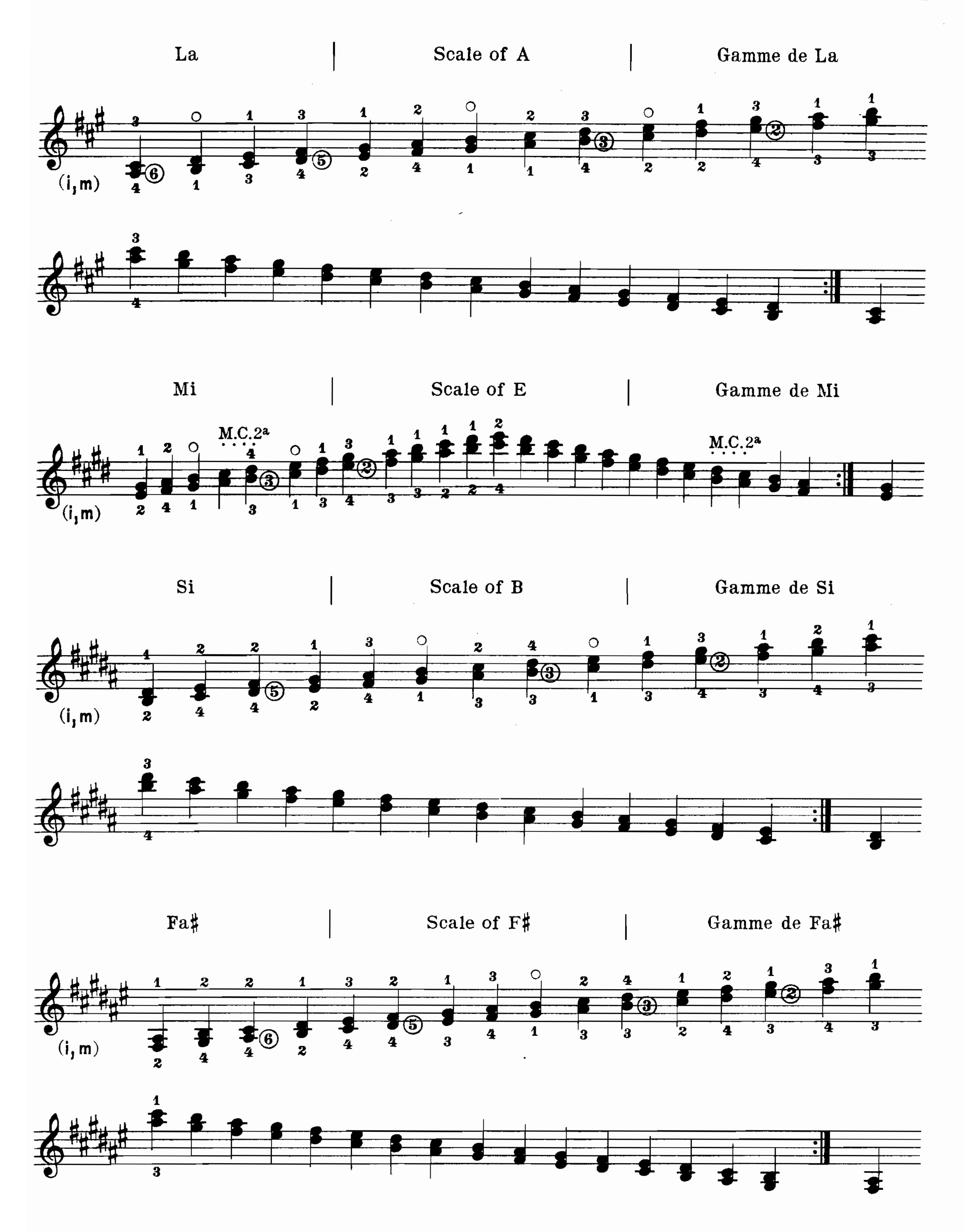
Sol | Scale of G | Gamme de Sol

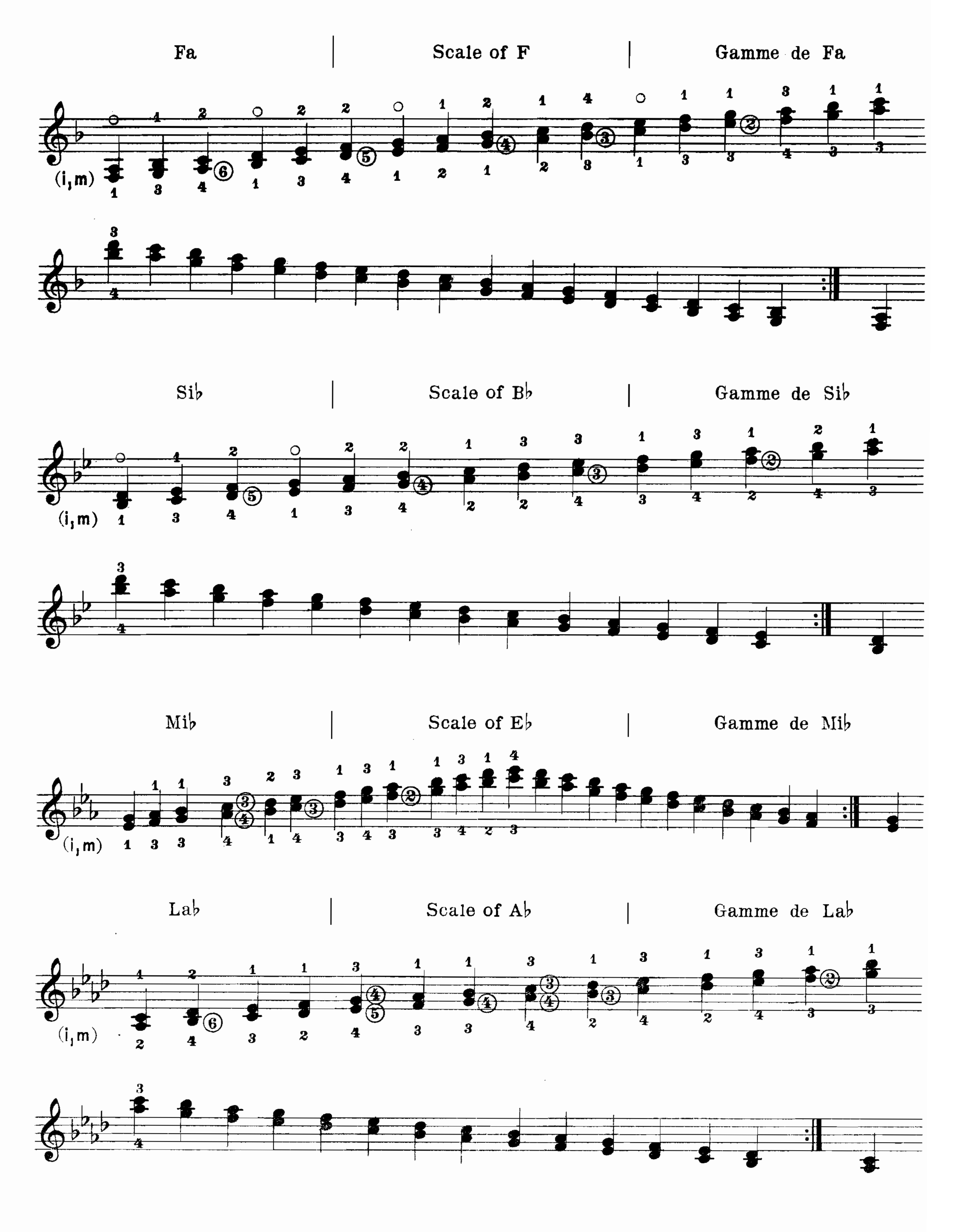
(i, m)

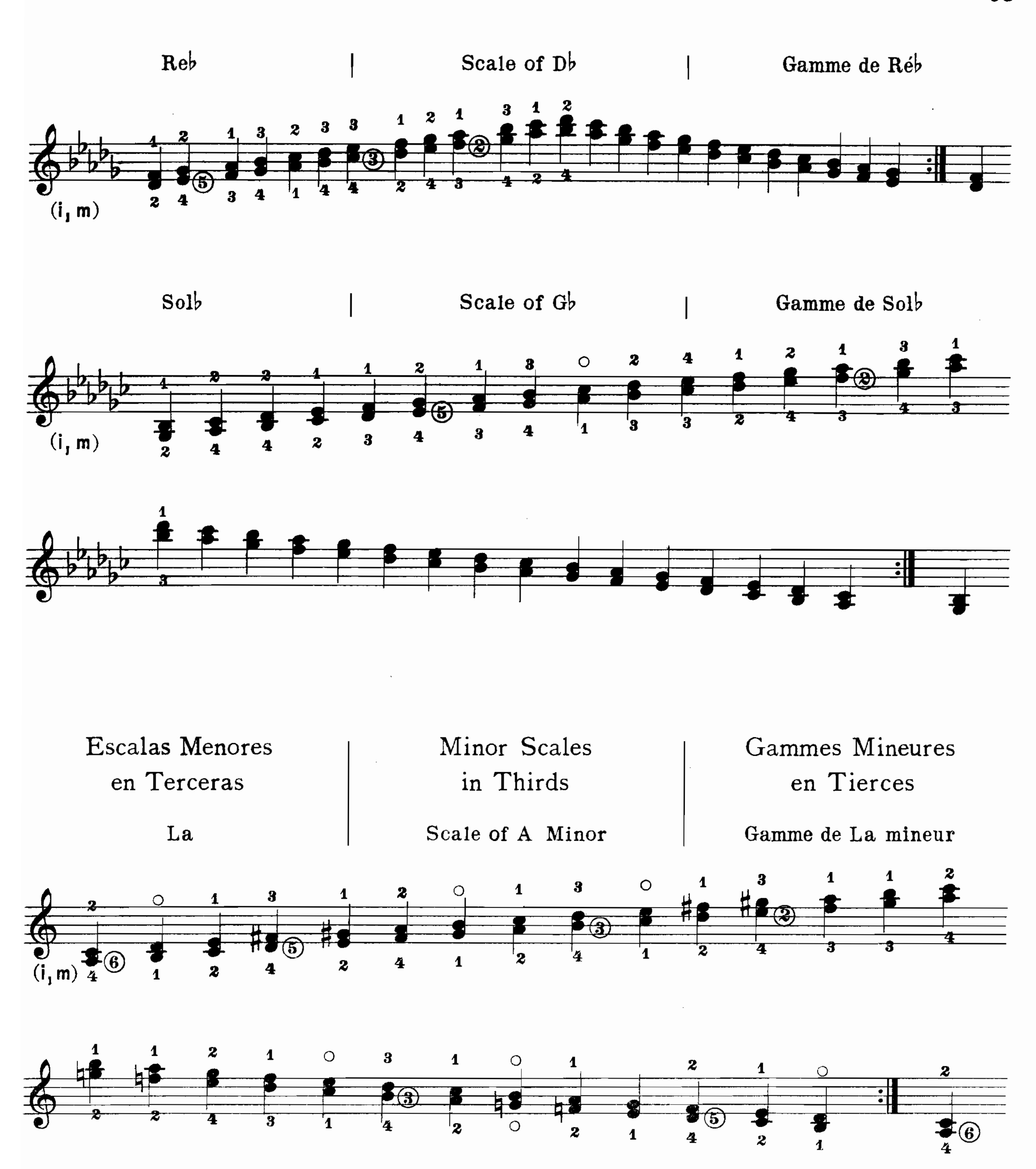
Re | Scale of D | Gamme de Ré

(i, m) M.C. 2a

M.C. 2a


La
Scale of A
Gamme de La
(i,m)
Mi
Scale of E
Gamme de Mi
M.C.2a
(i,m)
Si
Scale of B
Gamme de Si
(i,m)
Fa♯
Scale of F♯
Gamme de Fa♯
(i,m)


Fa
Scale of F
Gamme de Fa
(i,m)
Si♭
Scale of B♭
Gamme de Si♭
(i,m)
Mi♭
Scale of E♭
Gamme de Mi♭
(i,m)
La♭
Scale of A♭
Gamme de La♭
(i,m)
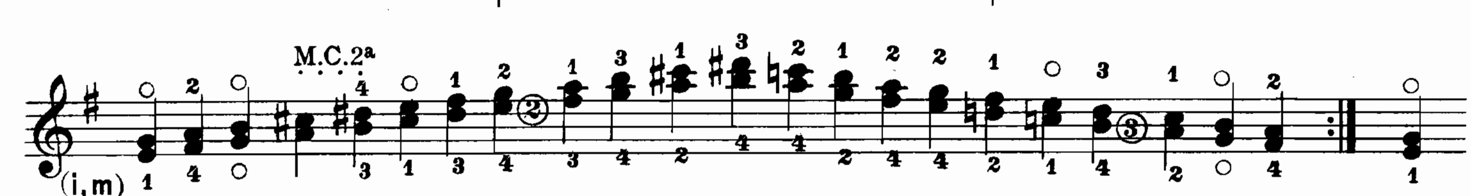


Manténgase quieto en el descenso el número 1 que pisa el *mi* de la cuarta cuerda, puesto que lo ha de repetir con el *do* de la quinta cuerda.

In descending, keep down the 1st finger, which stops E on the fourth string, because it has to repeat with the C on the fifth string.

En descendant, gardez sur la 4e corde le 1er doigt qui touche le *mi*, parce qu'il doit être employé à nouveau pour le *do* sur la 5e corde.

Mi	Scale of E Minor	Gamme de Mi mineur



No se levante la mano y deslícense sobre el diapasón los dedos que forman las terceras.

Do not raise the hand, and let the fingers forming the Thirds slide along the fingerboard.

Ne pas lever la main et laissez les doigts formant les tierces glisser le long de la touche.

Si	Scale of B Minor	Gamme de Si mineur

(i,m)

Fa♯	Scale of F♯ Minor	Gamme de Fa♯ mineur

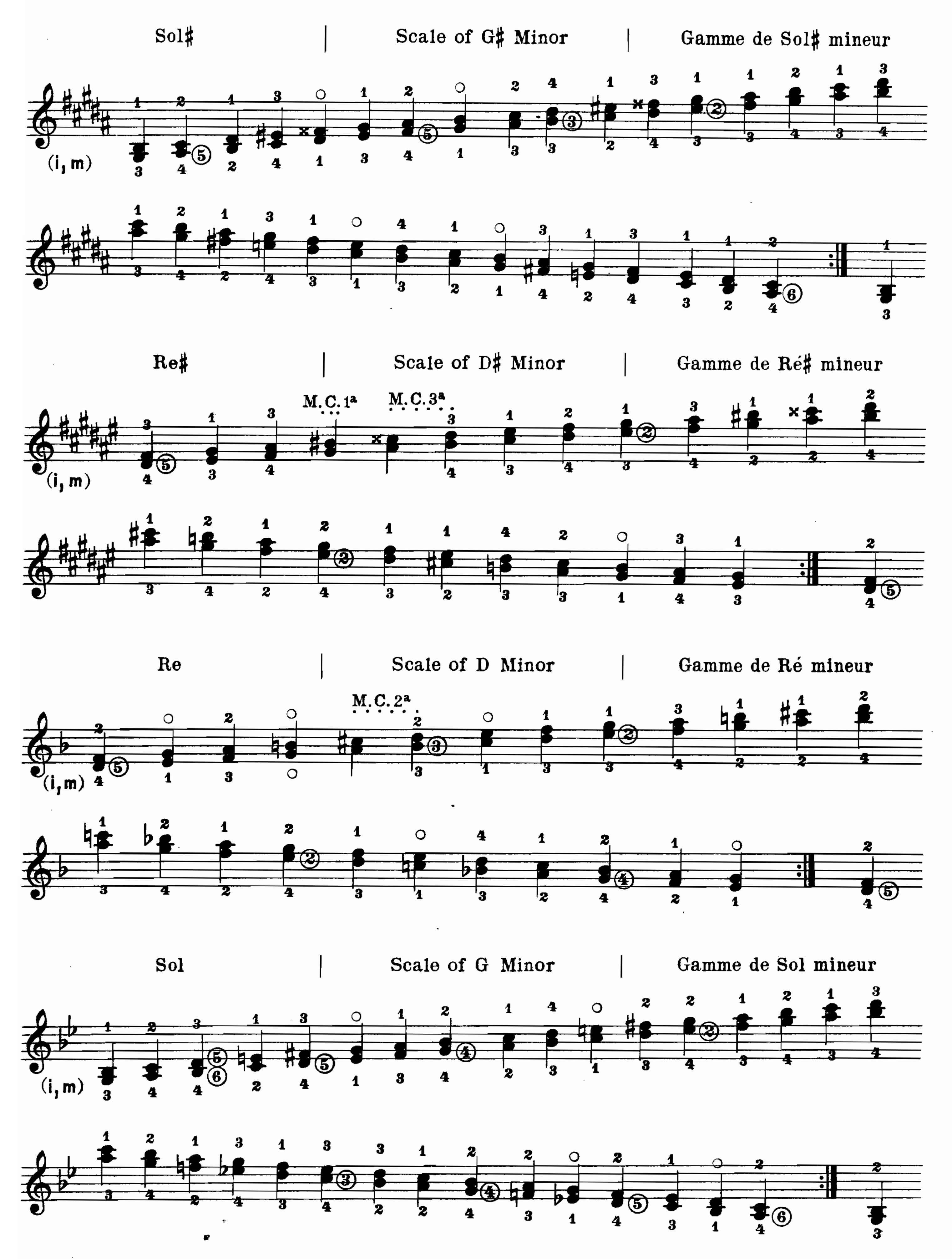
M.C.2ª

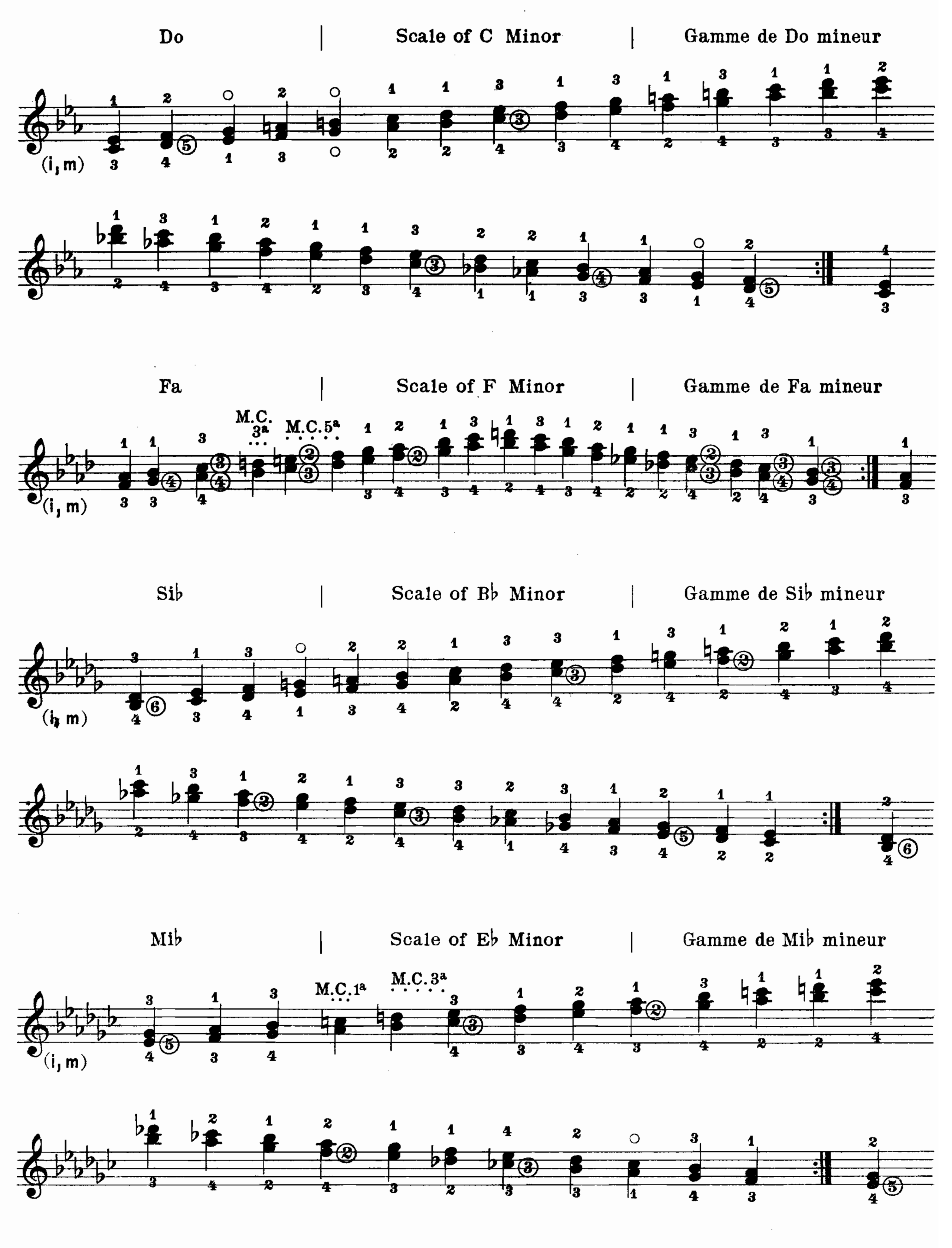
(i,m)

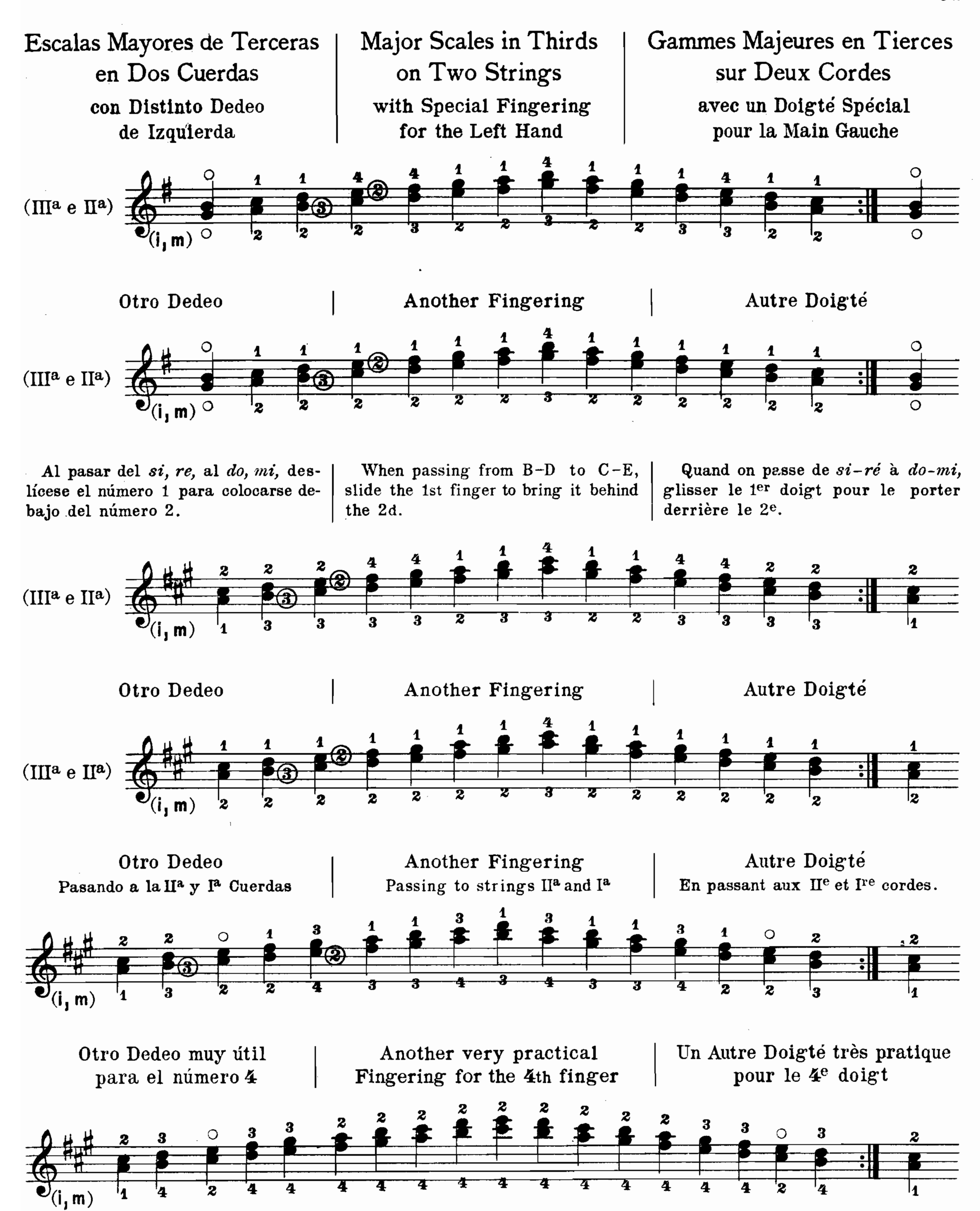
Do♯	Scale of C♯ Minor	Gamme de Do♯ mineur

M.C.1ª M.C.2ª

(i,m)


Sol♯ | Scale of G♯ Minor | Gamme de Sol♯ mineur
(i, m)
Re♯ | Scale of D♯ Minor | Gamme de Ré♯ mineur
M.C.1ª
M.C.3ª
(i, m)
Re | Scale of D Minor | Gamme de Ré mineur
M.C.2ª
(i, m)
Sol | Scale of G Minor | Gamme de Sol mineur
(i, m)


Do
Scale of C Minor
Gamme de Do mineur
(i, m)
Fa
Scale of F Minor
Gamme de Fa mineur
M.C. 3a
M.C. 5a
Sib
Scale of Bb Minor
Gamme de Sib mineur
Mib
Scale of Eb Minor
Gamme de Mib mineur
M.C. 1a
M.C. 3a



Escalas Mayores de Terceras en Dos Cuerdas

con Distinto Dedeo de Izquierda

Major Scales in Thirds on Two Strings

with Special Fingering for the Left Hand

Gammes Majeures en Tierces sur Deux Cordes

avec un Doigté Spécial pour la Main Gauche

(IIIª e IIª) (i, m)

Otro Dedeo | **Another Fingering** | **Autre Doigté**

(IIIª e IIª) (i, m)

Al pasar del *si, re,* al *do, mi,* deslícese el número 1 para colocarse debajo del número 2.

When passing from B–D to C–E, slide the 1st finger to bring it behind the 2d.

Quand on passe de *si–ré* à *do–mi,* glisser le 1er doigt pour le porter derrière le 2e.

(IIIª e IIª) (i, m)

Otro Dedeo | **Another Fingering** | **Autre Doigté**

(IIIª e IIª) (i, m)

Otro Dedeo | **Another Fingering** | **Autre Doigté**

Pasando a la IIª y Iª Cuerdas | Passing to strings IIª and Iª | En passant aux IIe et Ire cordes.

(i, m)

Otro Dedeo muy útil para el número 4 | **Another very practical Fingering for the 4th finger** | **Un Autre Doigté très pratique pour le 4e doigt**

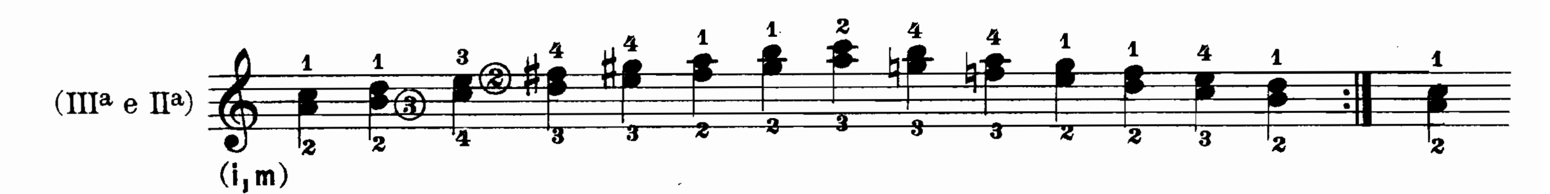
(i, m)

El discípulo puede practicar otras escalas con distintos dedeos.

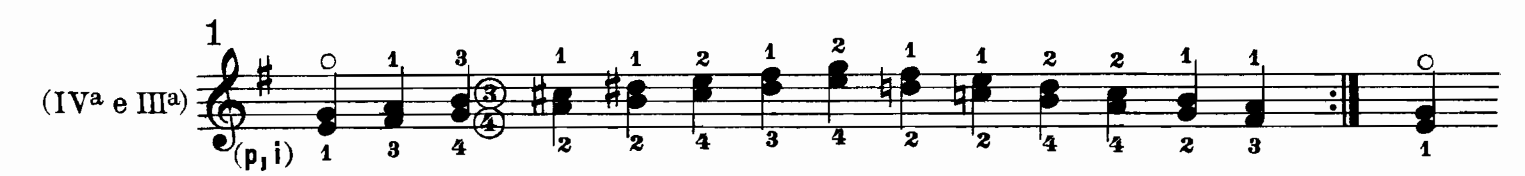
The student may practise other scales with various fingerings.

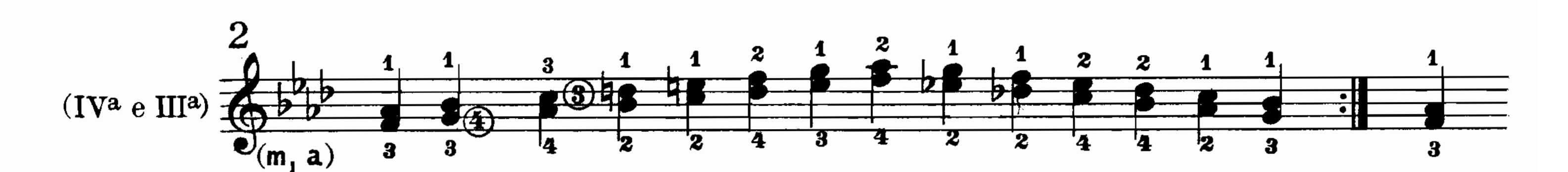
L'élève peut étudier d'autres gammes avec différents doigtés.

Escalas Menores de Terceras en Dos Cuerdas | Minor Scales in Thirds on Two Strings | Gammes Mineures en Tierces sur Deux Cordes



Dos Modelos Distintos de Derecha | Two Different Models for the Right Hand | Deux Différents Modèles pour la Main Droite





Pueden practicarse otros modelos de derecha a elegir de los 6 puestos al principio de las escalas de terceras.

Advertencia: **Suplicamos al discípulo se ejercite mucho en la práctica de las terceras, generalmente muy descuidada y sobre todo la de las menores: con frecuencia se lamentaba nuestro insigne Maestro de tal abandono.**

You may practise further models for the right hand, to be selected from the six standing at the beginning of the scales in Thirds.
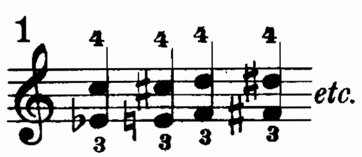
Remark: **We trust that the student will practise these thirds assiduously; they are generally too much neglected, especially in minor — a fact of which our illustrious master frequently complained.**

On peut étudier d'autres modèles pour la main droite; les choisir dans les six qui se trouvent au commencement des gammes en tierces.

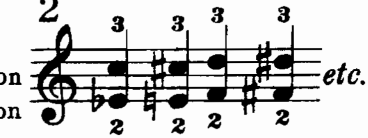
Remarque: **Nous conseillons à l'élève d'étudier ces tierces consciencieusement; elles sont généralement trop négligées, spécialement en mineur, fait que notre illustre Maître déplorait fréquemment.**

Escalas en Sextas | Scales in Sixths | Gammes en Sixtes

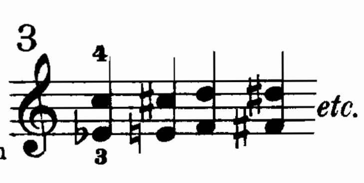
Modelos de derecha
Models for the right hand
Modèles pour la main droite
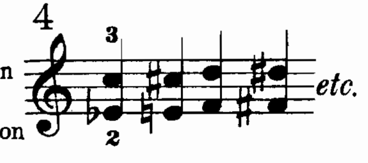


Dedos p, m, p, i alternando
Fingers p, m, p, i in alternation
Doigts p, m, p, i en alternation



Dedos p, m, p, a alternando
Dedos 3 y 4
Fingers p, m, p, a in alternation
Fingers 3 and 4
Doigts p, m, p, a en alternation
Doigts 3 et 4



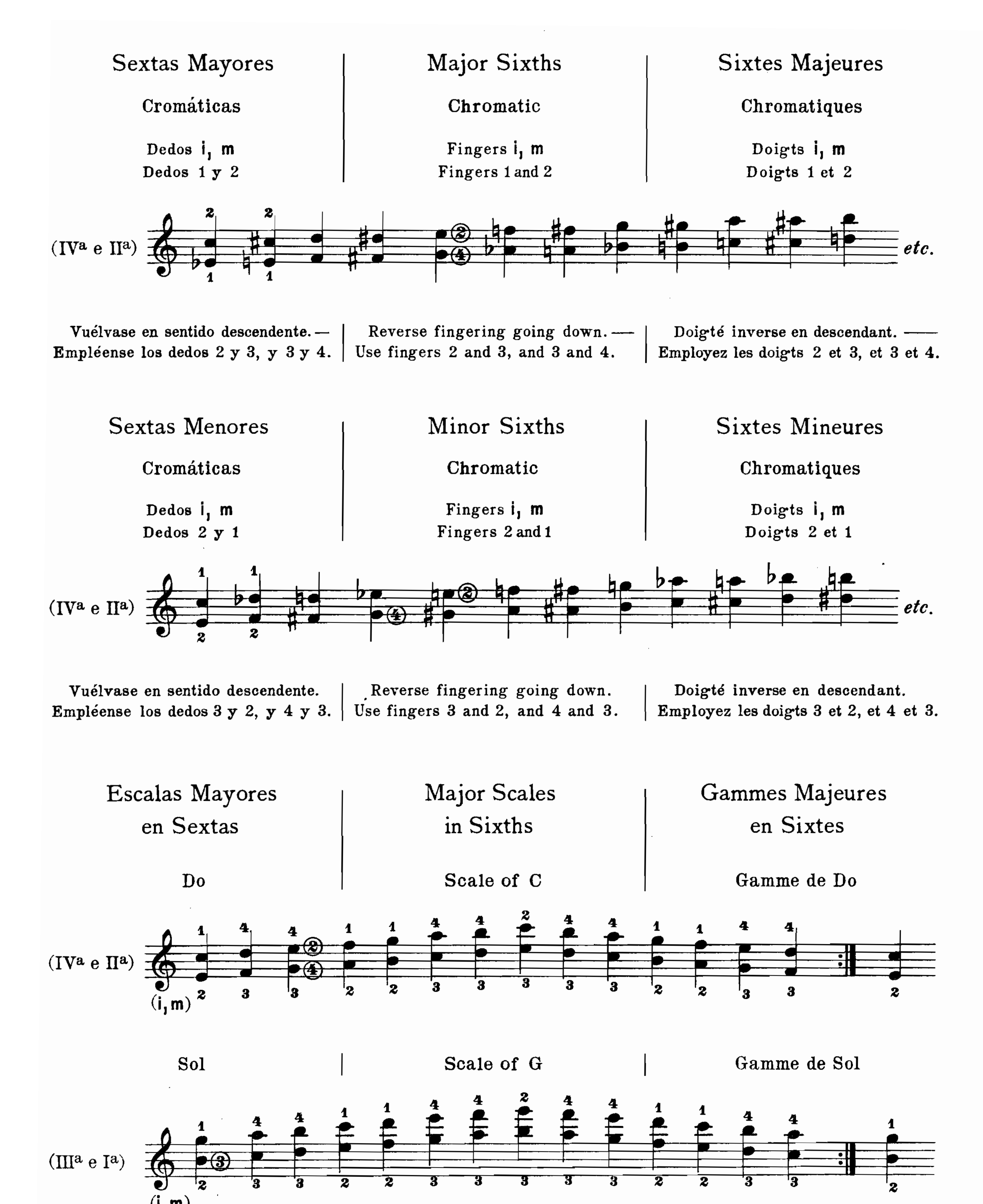
Dedos p, a, p, m alternando
Dedos 2 y 3
Fingers p, a, p, m in alternation
Fingers 2 and 3
Doigts p, a, p, m en alternation
Doigts 2 et 3



Dedos m, a Dedos 1 y 2
Fingers m, a Fingers 1 and 2
Doigts m, a Doigts 1 et 2

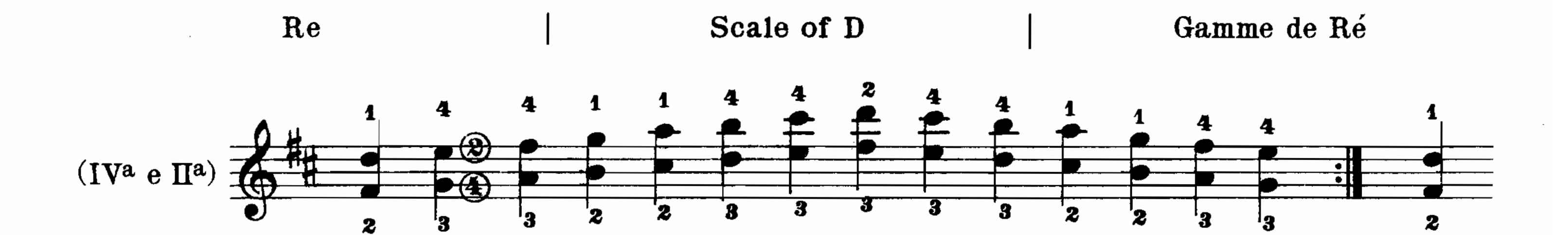
5 etc.

El más usual es el modelo número 1.
The most usual model is No. 1.
Le modèle le plus usité est le premier.


Sextas Mayores
Cromáticas
Dedos i, m
Dedos 1 y 2
Major Sixths
Chromatic
Fingers i, m
Fingers 1 and 2
Sixtes Majeures
Chromatiques
Doigts i, m
Doigts 1 et 2
(IVa e IIa)
etc.
Vuélvase en sentido descendente. —
Empléense los dedos 2 y 3, y 3 y 4.
Reverse fingering going down. —
Use fingers 2 and 3, and 3 and 4.
Doigté inverse en descendant. —
Employez les doigts 2 et 3, et 3 et 4.
Sextas Menores
Cromáticas
Dedos i, m
Dedos 2 y 1
Minor Sixths
Chromatic
Fingers i, m
Fingers 2 and 1
Sixtes Mineures
Chromatiques
Doigts i, m
Doigts 2 et 1
(IVa e IIa)
etc.
Vuélvase en sentido descendente.
Empléense los dedos 3 y 2, y 4 y 3.
Reverse fingering going down.
Use fingers 3 and 2, and 4 and 3.
Doigté inverse en descendant.
Employez les doigts 3 et 2, et 4 et 3.
Escalas Mayores
en Sextas
Major Scales
in Sixths
Gammes Majeures
en Sixtes
Do
Scale of C
Gamme de Do
(IVa e IIa)
(i, m)
Sol
Scale of G
Gamme de Sol
(IIIa e Ia)
(i, m)

29319

Re | Scale of D | Gamme de Ré



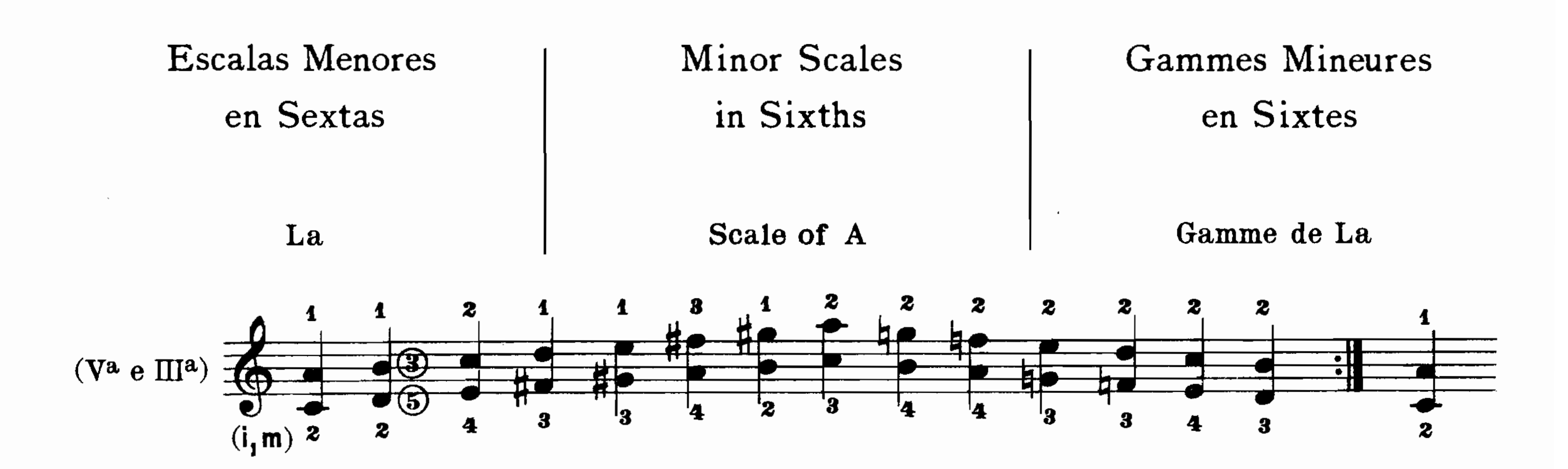
Podría emplearse otro dedeo para la izquierda, pero no lo creemos conveniente, por las mismas razones que expusimos al tratar de las terceras.

Another fingering might be used for the left hand, but we do not think it expedient, for the same reasons that were given above for the Thirds.

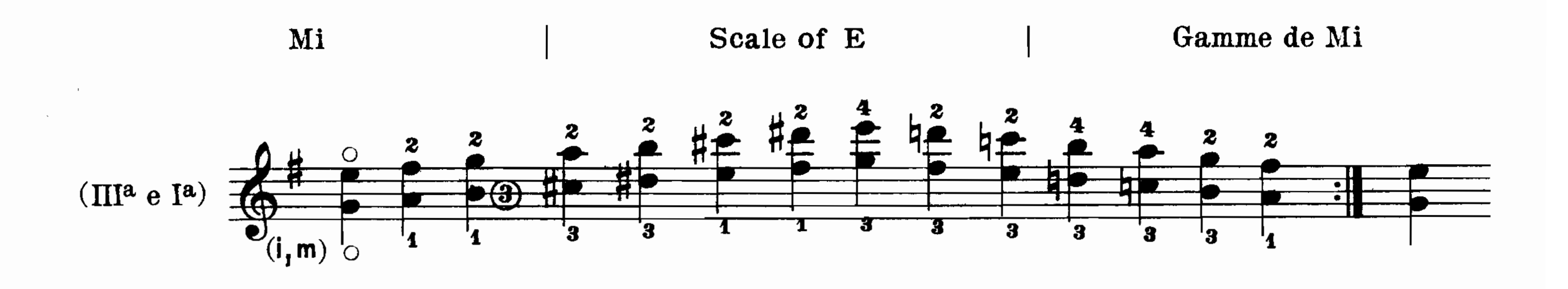
Autre doigté pouvant être employé pour la main gauche; mais nous ne le considérons pas avantageux, pour les mêmes raisons données plus haut pour les tierces.

Escalas Menores en Sextas | Minor Scales in Sixths | Gammes Mineures en Sixtes

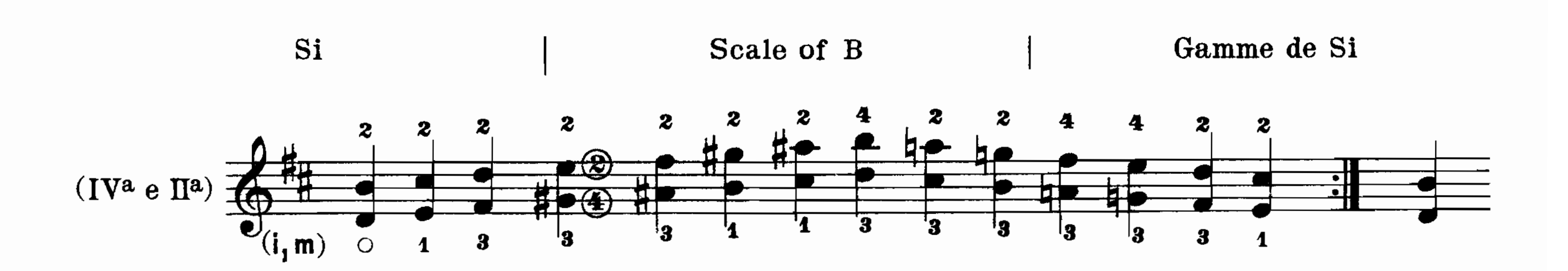
La | Scale of A | Gamme de La



Mi | Scale of E | Gamme de Mi
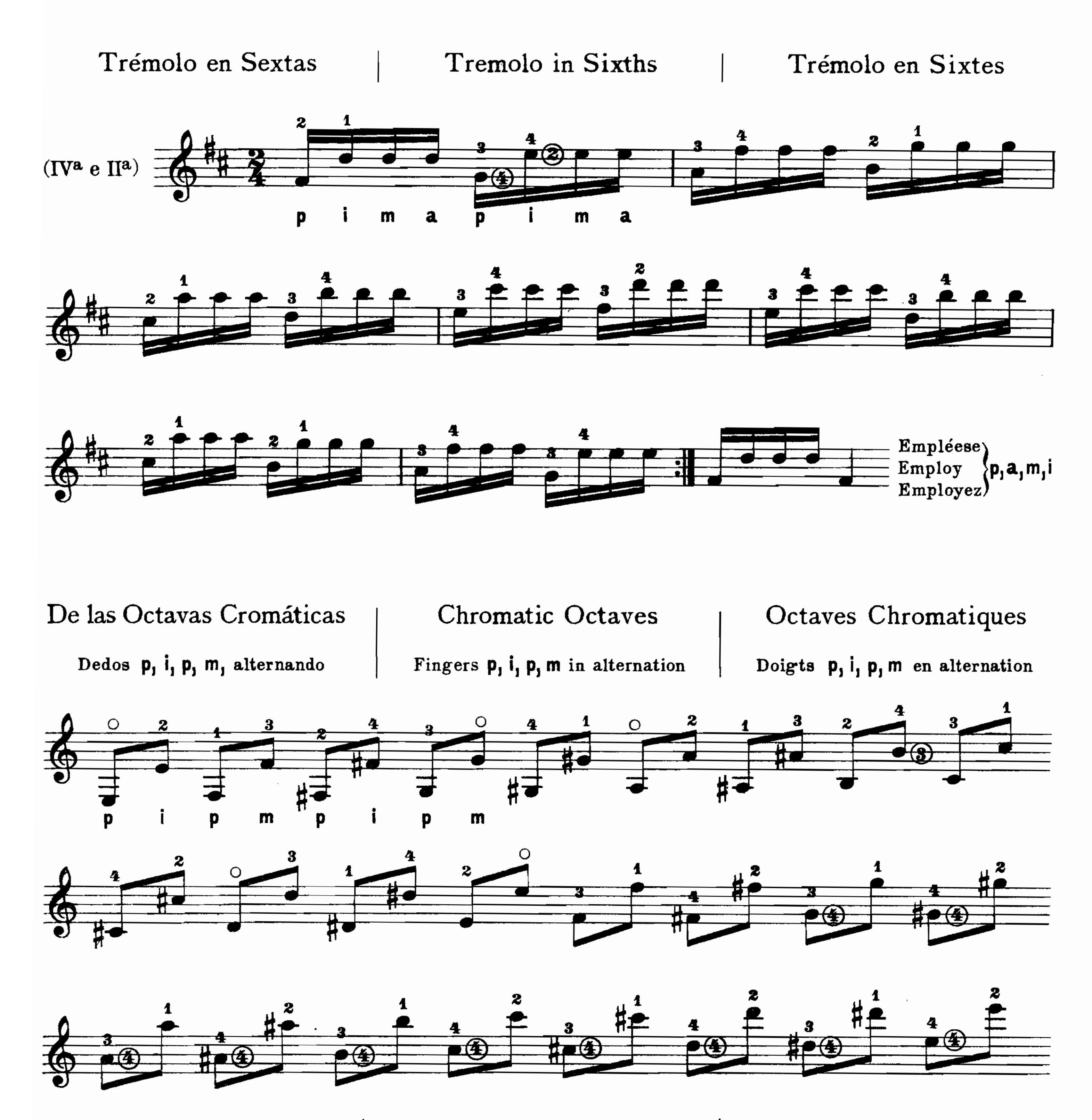


Si | Scale of B | Gamme de Si



Nota: Siendo el estudio de las sextas bastante sencillo para cualquiera que esté medianamente impuesto en la música, creemos que los anteriores ejemplos bastan para que el discípulo practique otras escalas.

Note: As the study of sixths is sufficiently easy for any one who is fairly well grounded in music, we think that with the aid of the foregoing examples the student can continue the practice of the remaining scales.

Note: Comme l'étude des sixtes est assez facile pour celui qui possède une connaissance musicale suffisante, nous pensons qu'avec l'aide des exemples suivants l'élève pourra continuer l'étude des autres gammes.
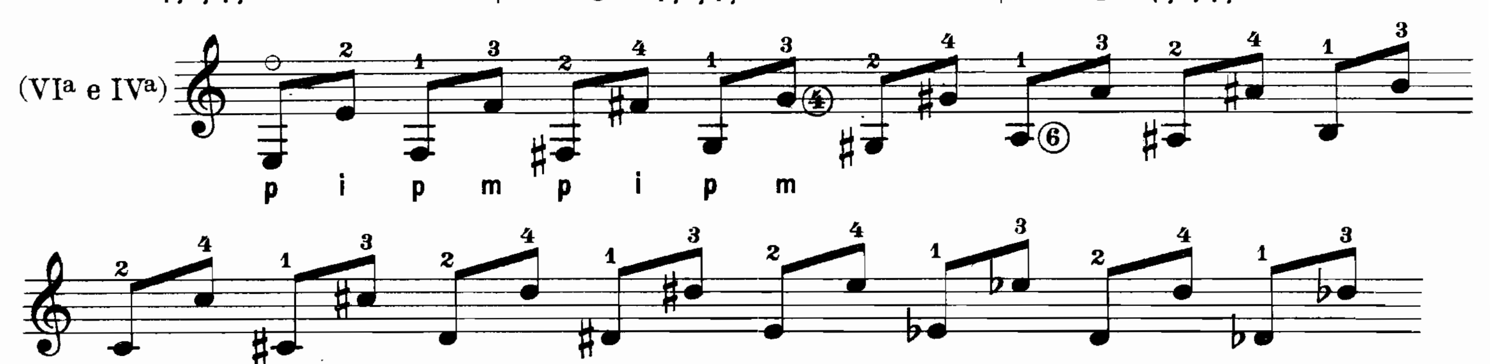


Vuélvase en sentido descendente. | Reverse fingering when going down. | Renversez le doigté en descendant.

(a) Vuélvase en sentido descendente.
(b) Fijos los dedos 1 y 3 cuando pisen el 2 y el 4.

(a) Reverse the fingering going down.
(b) Hold down fingers 1 and 3 when the 2d and 4th strike.

(a) Renversez le doigté en descendant.
(b) Ne pas lever les 1er et 3e doigts quand le 2e et le 4e frappent.

Dedos **p, i, p, m** alternando | Fingers **p, i, p, m** in alternation | Doigts **p, i, p, m** en alternation



(a) Continúese y vuélvase en sentido descendente.
(b) Fijos los dedos 1 y 3 cuando pisen el 2 y el 4.
(c) Empléense las fórmulas **p, m, p, i — p, m, p, a — p, a, p, m.**
(d) Las escalas cromáticas pueden empezarse en las cuerdas 5^a y 3^a, 4^a y 2^a, y 3^a y 1^a, recorriéndolas en varios tonos.

(a) Continue, then reverse the fingering going down.
(b) Hold down fingers 1 and 3 when the 2d and 4th strike.
(c) Employ the Formulas **p, m, p, i — p, m, p, a — p, a, p, m.**
(d) The chromatic scales can be played on strings 5 and 3, 4 and 2, and 3 and 1, repeating in various keys.

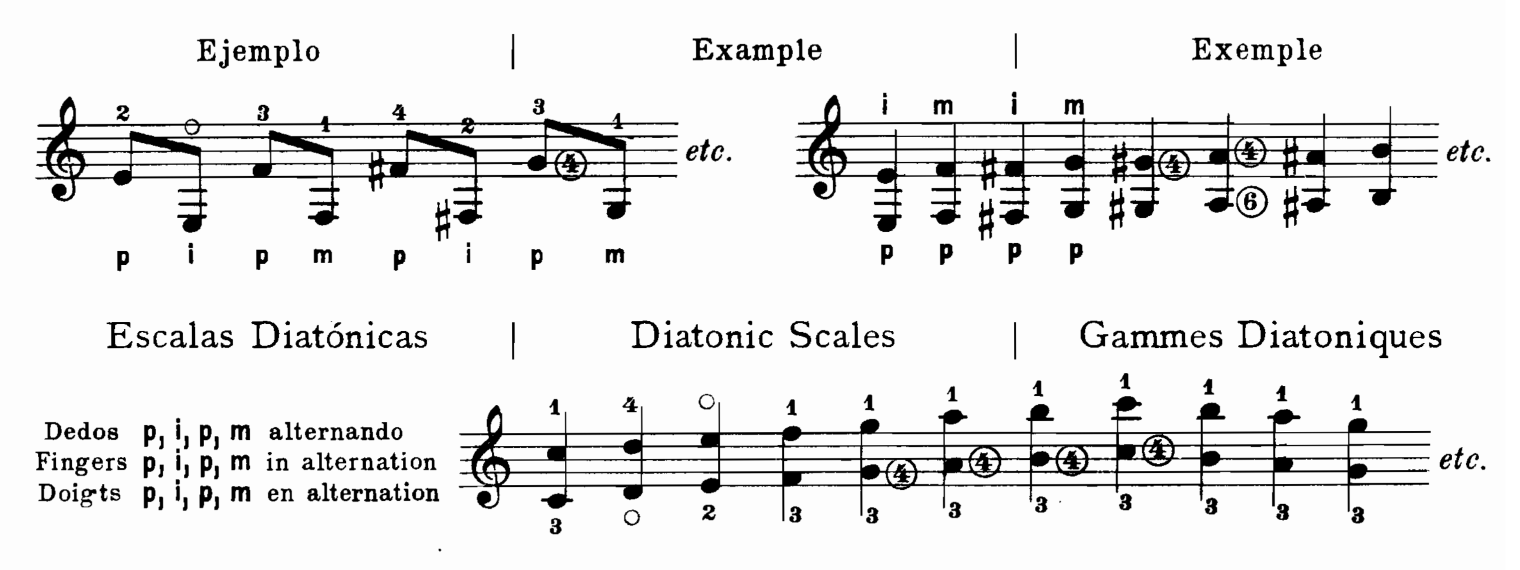
(a) Continuez, puis renversez le doigté en descendant.
(b) Ne pas lever les 1er et 3e doigts quand le 2e et le 4e frappent.
(c) Employez les formules **p, m, p, i — p, m, p, a — p, a, p, m.**
(d) Les gammes chromatiques peuvent être jouées sur les cordes 5 et 3, 4 et 2, et 3 et 1, les répétant dans différentes clés.

Practíquese el siguiente ejemplo, invirtiendo las dos notas de la octava, y también haciéndolas juntas.

Practise the following example, first inverting the two notes of the octave and then playing them together.

Étudiez l'exemple suivant, premièrement invertissez les deux notes de l'octave et puis jouez les ensemble.

Ejemplo | Example | Exemple



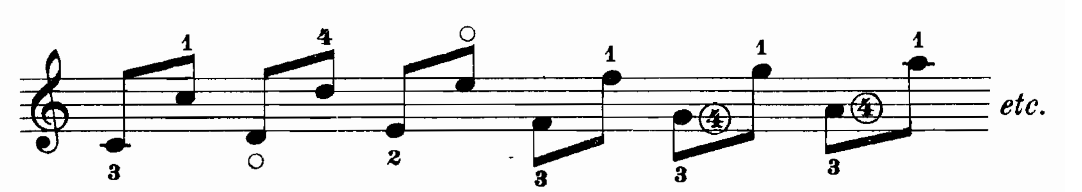
Escalas Diatónicas | Diatonic Scales | Gammes Diatoniques

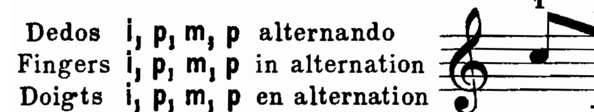
(a) Desde la octava *fa* en adelante, pueden emplearse también los números 2 y 4.
(b) Empléense las otras tres fórmulas de la Rueda sencilla.

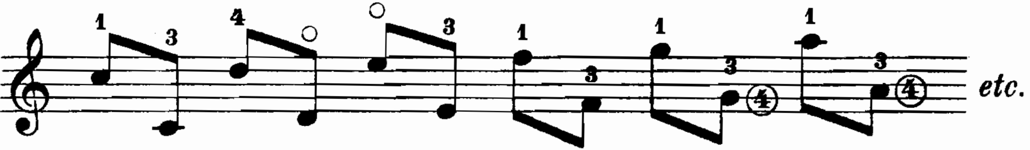
(a) Ascend as far as octave F; then also use fingers 2 and 4.
(b) Practise according to the other three Formulas of simple alternation.

(a) Montez aussi loin que l'octave *fa*, puis employez les doigts 2 et 4.
(b) Étudiez suivant les autres trois formules de simple alternation.

Dedos **p, i, p, m** alternando
Fingers **p, i, p, m** in alternation
Doigts **p, i, p, m** en alternation







Estúdiense en todos los tonos y empléense las otras tres fórmulas.
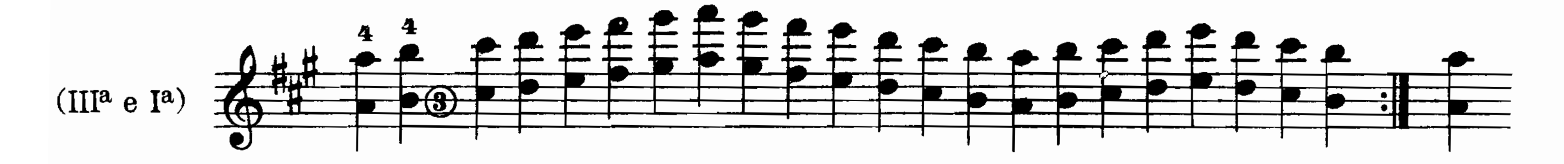
Dedos **p, i, p, m** alternando
Dedos 1 y 4

Practise in all keys, and employ the other three Formulas.

Fingers **p, i, p, m** in alternation
Fingers 1 and 4

Étudiez dans toutes les clés et employez les trois autres formules.

Doigts **p, i, p, m** en alternation
Doigts 1 et 4



Empléense las otras tres fórmulas de la Rueda sencilla.

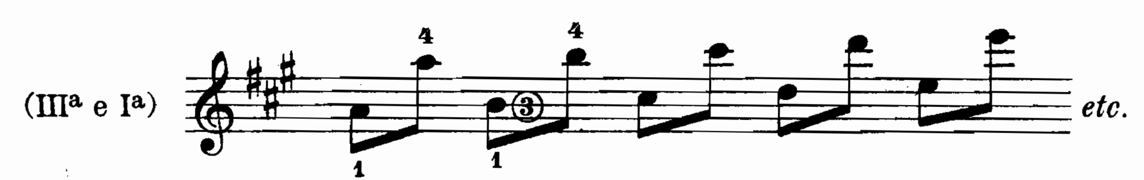
Dedos **p, m, p, i** alternando
Dedos 1 y 4

Employ the other three Formulas of simple alternation.

Fingers **p, m, p, i** in alternation
Fingers 1 and 4

Employez les trois autres formules de simple alternation.

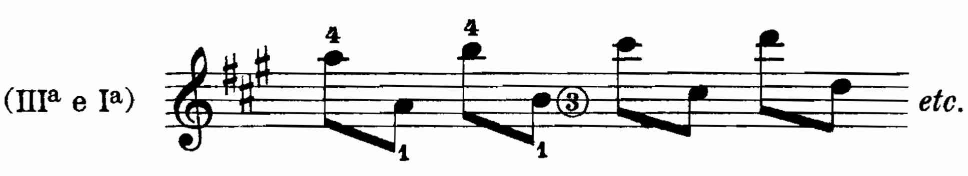
Doigts **p, m, p, i** en alternation
Doigts 1 et 4



Dedos **m, p, m, i** alternando
Dedos 4 y 1

Fingers **m, p, m, i** in alternation
Fingers 4 and 1

Doigts **m, p, m, i** en alternation
Doigts 4 et 1



De las Octavas Cromáticas
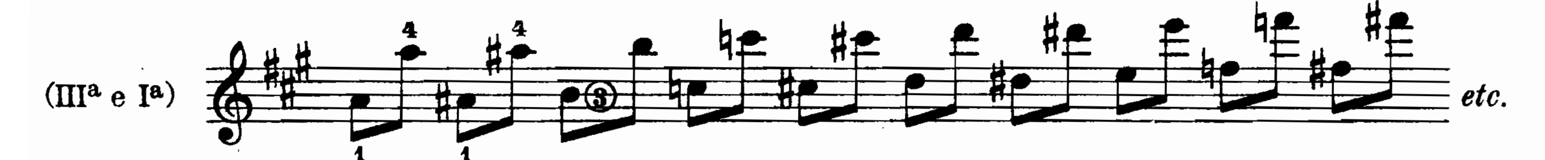
Dedos **p, m, p, a** alternando
Dedos 1 y 4

Chromatic Octaves

Fingers **p, m, p, a** in alternation
Fingers 1 and 4

Octaves Chromatiques

Doigts **p, m, p, a** en alternation
Doigts 1 et 4
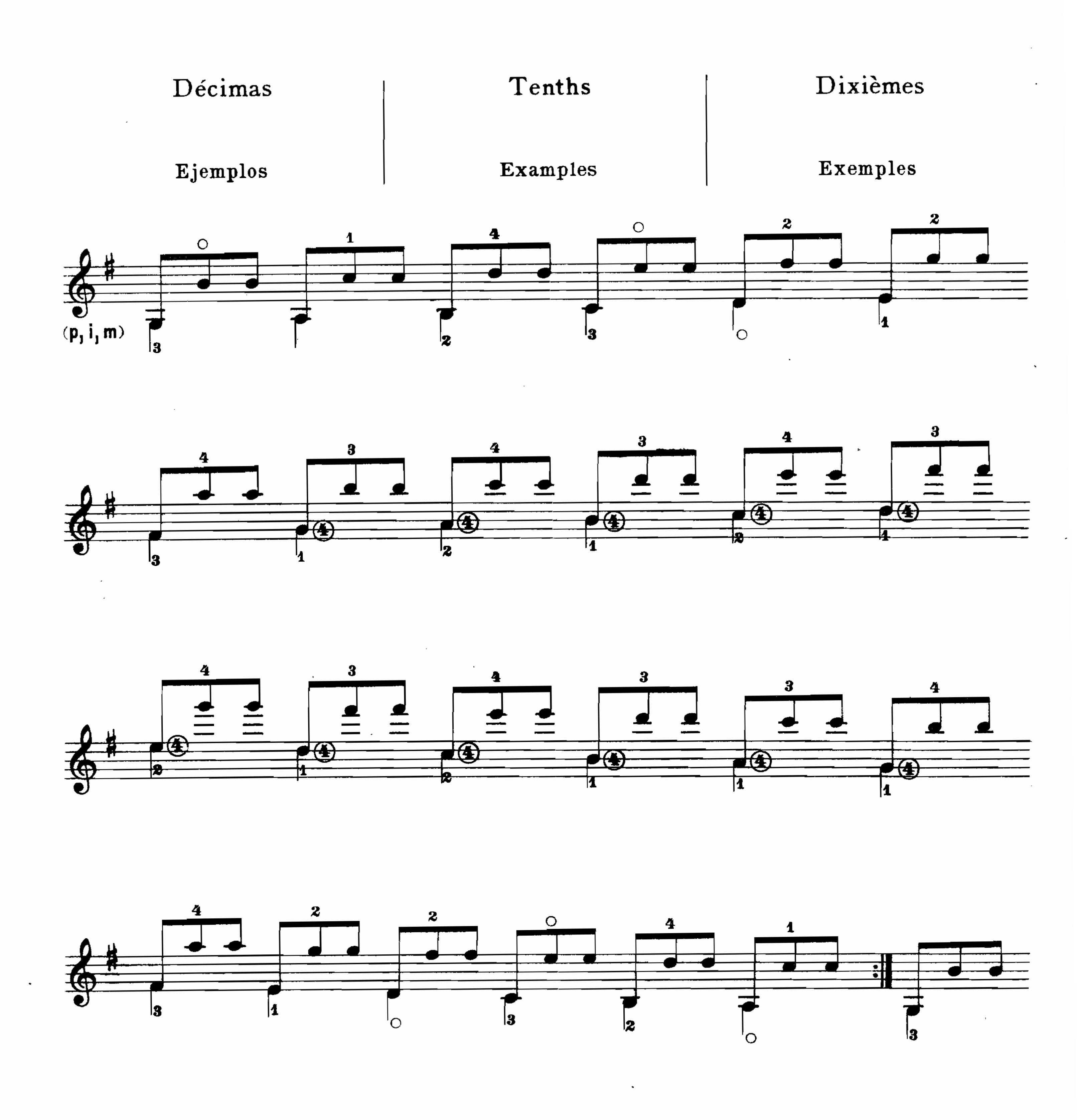


En todos los anteriores ejemplos de octavas, procúrese llevar la muñeca bien flexible.

In all the preceding exercises in octaves, be careful to keep the wrist entirely flexible.

Dans tous les exercices précédents en octaves, veillez à garder le poignet entièrement flexible.

Décimas | Tenths | Dixièmes

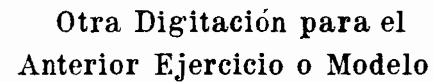
Ejemplos | Examples | Exemples



Empléense las otras tres fórmulas de la Rueda sencilla.

Employ the other three formulas in simple alternation.

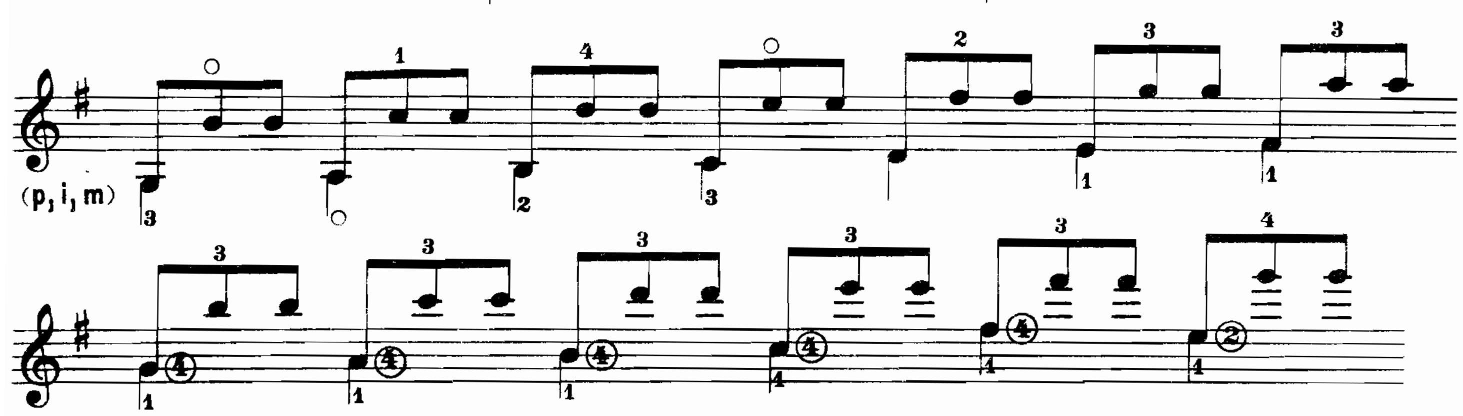
Employez les trois autres formules de simple alternation.



Otra Digitación para el Anterior Ejercicio o Modelo

Another Fingering for the Foregoing Exercise, or Model

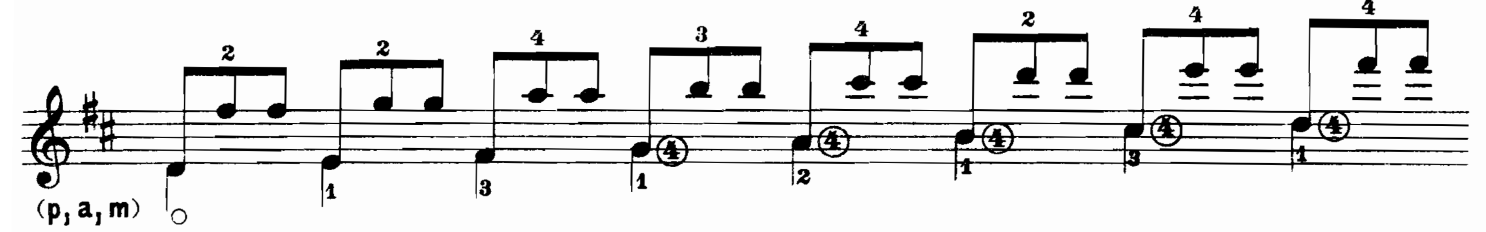
Autre Doigté pour l'Exercice Précédent ou Modèle

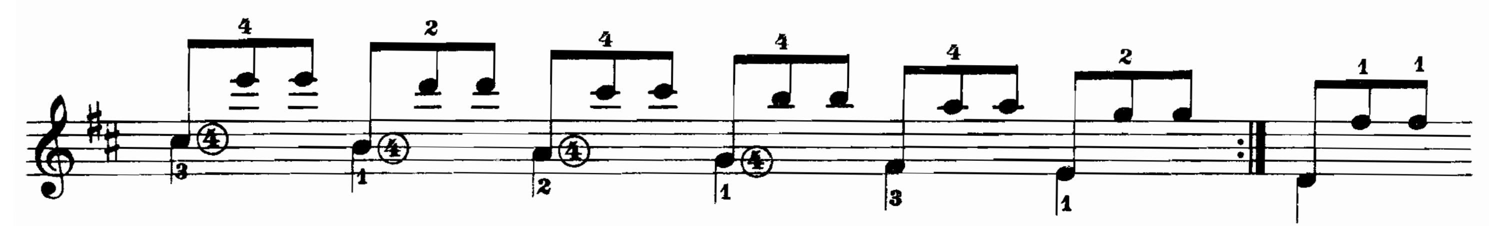


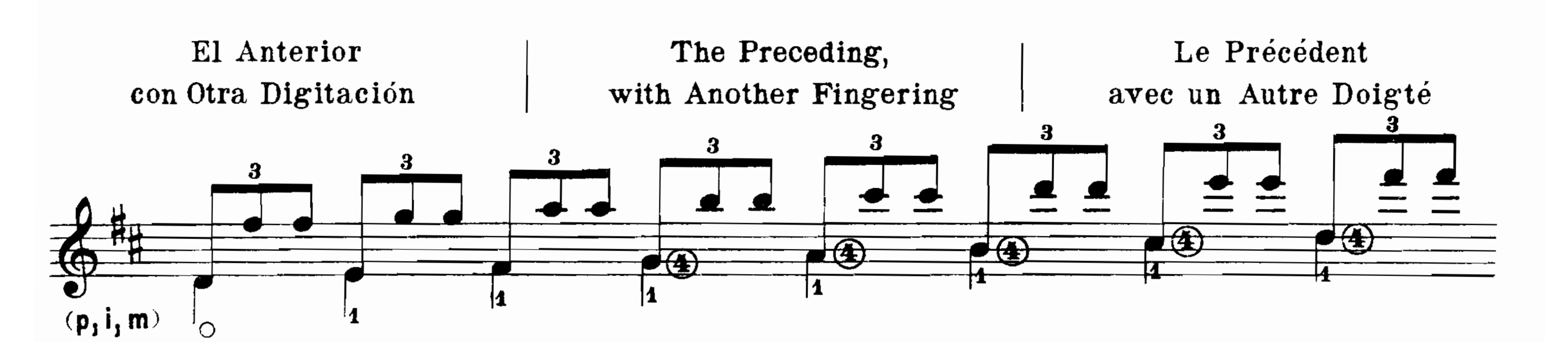
Vuélvase en sentido descendente.

Reverse fingering when going down.

Renversez le doigté en descendant.







(a) Vuélvase en sentido descendente.
(b) Practíquese en otros tonos.

(a) Reverse fingering when going down.
(b) Practise in other keys.

(a) Renversez le doigté en descendant.
(b) Étudiez dans d'autres clés.

Nota: Los anteriores ejercicios o modelos pueden estudiarse en grupos de cuatro, seis ú ocho notas, empleando las fórmulas de derecha que se expusieron al tratar del Trémolo.

Note: The foregoing exercises, or models, may be practised in groups of four, six, or eight notes, employing the formulas for the right hand as given for the Tremolo.

Note: Les exercices précédents ou modèles, peuvent être étudiés en groupes de quatre, six ou huit notes, employant les formules pour la main droite comme pour le Trémolo.

De la Ceja

(Sección Importante)

Quien domina la Media-Ceja, la Ceja, las Escalas y los Ligados, que más adelante se tratarán, es por fuerza un buen guitarrista.

En la Ceja el Nº 1 se extiende sobre las seis cuerdas y el pulgar apoya su última falange en la mitad del mango, subiendo por tanto un poco del punto de apoyo de su habitual carrera, sin que por ello intervenga la primera falange.

Por grande que sea la mano, el Nº 1 no debe rebasar en la Ceja, de la sexta cuerda; la costumbre de sacar parte de dicho dedo, o sea la última falange fuera del diapasón, además de carecer de estética, entorpece y debilita, para su ejecución y desenvolvimiento, la acción de los otros dedos.

The Capotasto

(An Important Section)

Whoever has mastered the Half-Capotasto, the Capotasto, the scales and the legato (of which we shall treat further on), is already a good guitarist.

For the Capotasto ("grand-barré") the 1st finger extends across all six strings and the thumb supports its tip-joint on the middle of the neck, thus raising its point of support above the usual level, but still without the intervention of the first joint.

However large the hand, the 1st finger ought not to project beyond the sixth string when forming the Capotasto; the habit of sticking out the end, or the whole tip-joint, of the forefinger beyond the fingerboard, besides looking badly, hampers and weakens the action of the other fingers with respect to their lightness and ease in playing.

Le Grand Barré

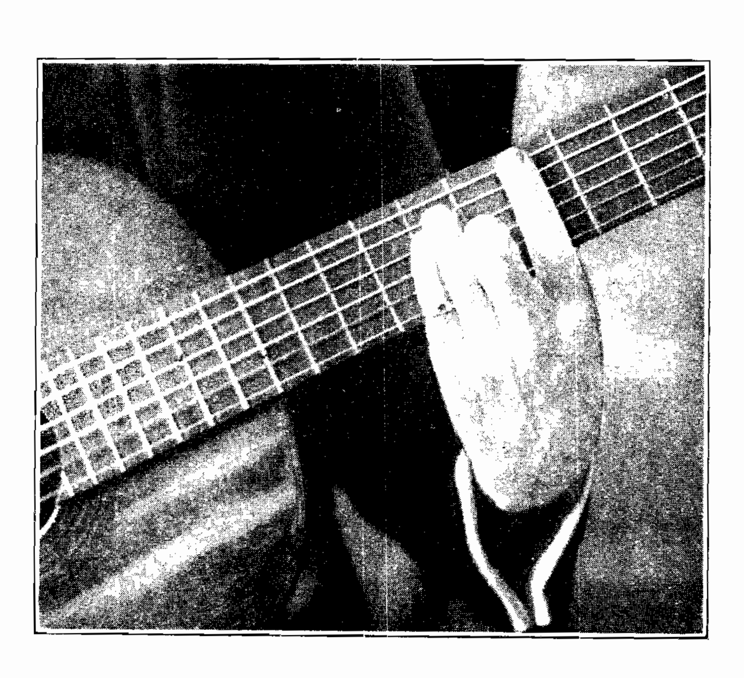
(Chapitre Important)

Celui que a appris à faire le Petit-Barré, le Grand-Barré, les gammes et le legato (duquel nous parlerons plus loin), peut être considéré un bon guitariste.

Pour le Grand-Barré le 1er doigt s'étend en travers des six cordes et le bout du pouce supporte le manche au milieu, ainsi élevant son point de support au-dessus du niveau habituel, mais cela sans intervention de la première phalange.

Aussi grande que la main soit, le 1er doigt ne doit pas se projeter plus loin que la 6e corde quand on fait le Grand-Barré; outre l'effet disgracieux produit par l'habitude de laisser dépasser le bout du doigt du bord de la touche cela embarrasse et affaiblit l'action des autres doigts quant à leur légèreté et facilité à jouer.

Lámina Nº 7 **Figure 7** **Figure 7**



(*a*) La Ceja se indica así: C.1ª, C.2ª, C.3ª, etc., o sea el traste en donde debe hacerse.

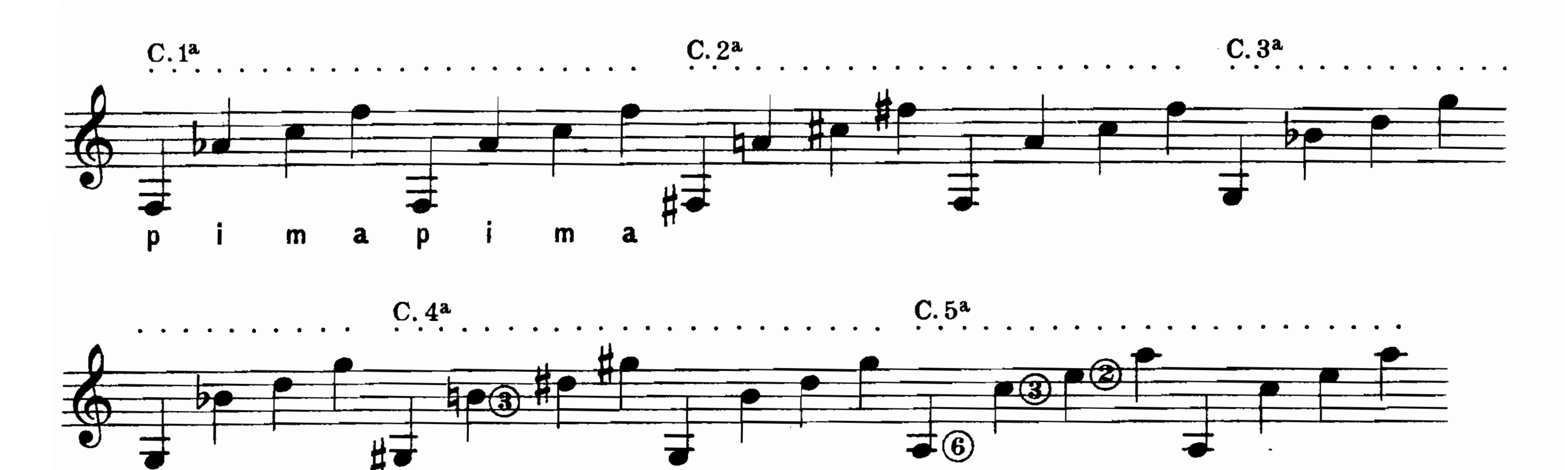
(*b*) Manténgase el número 1 que hace la Ceja, completamente recto.

(*a*) The Capotasto will be indicated thus: C.1ª, C.2ª, C.3ª, etc. according to the fret at which it should be made.

(*b*) Keep the forefinger making the Capotasto perfectly straight.

(*a*) Le Grand-Barré sera indiqué comme suit: C.1ª, C.2ª, C.3ª, etc., suivant la case où il doit être fait.

(*b*) L'index qui fait le Grand-Barré doit être strictement tenu droit.



(*a*) Continúese hasta C.10ª y vuélvase en sentido descendente.

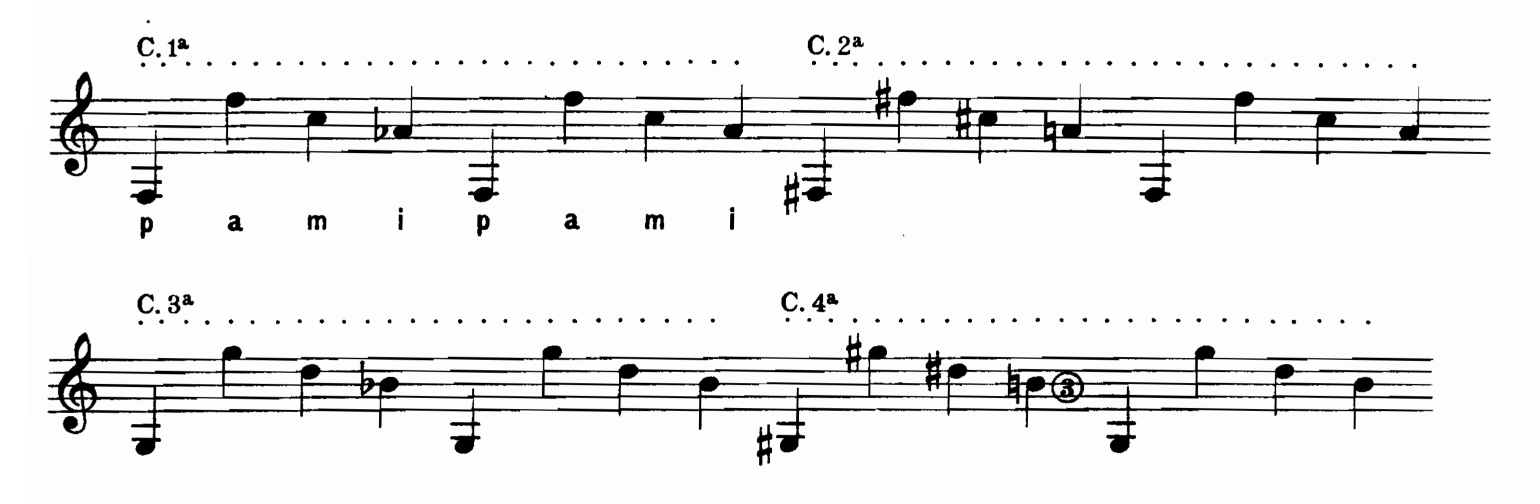
(*b*) Suéltese el diapasón cuando se sienta cansancio en la mano, retirándola hacia atrás y continúese casi inmediatamente.

(*a*) Continue up to C.10ª (fret 10), and reverse the fingering coming down.

(*b*) Take the hand off the fingerboard when you feel fatigued, and bend it backwards at the wrist, then proceed almost immediately.

(*a*) Continuez jusqu'à la 10ᵉ case et renversez le doigté en descendant.

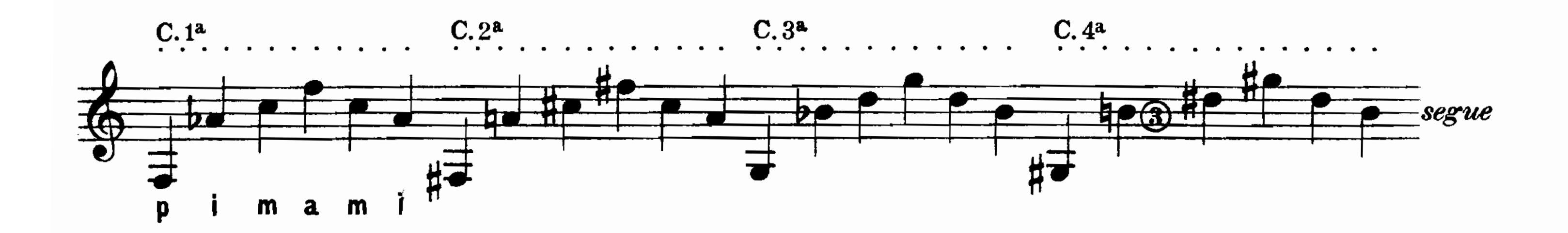
(*b*) Ôtez la main de la touche quand la fatigue se fait sentir, pliez le poignet en arrière et reprenez immédiatement l'exercice.
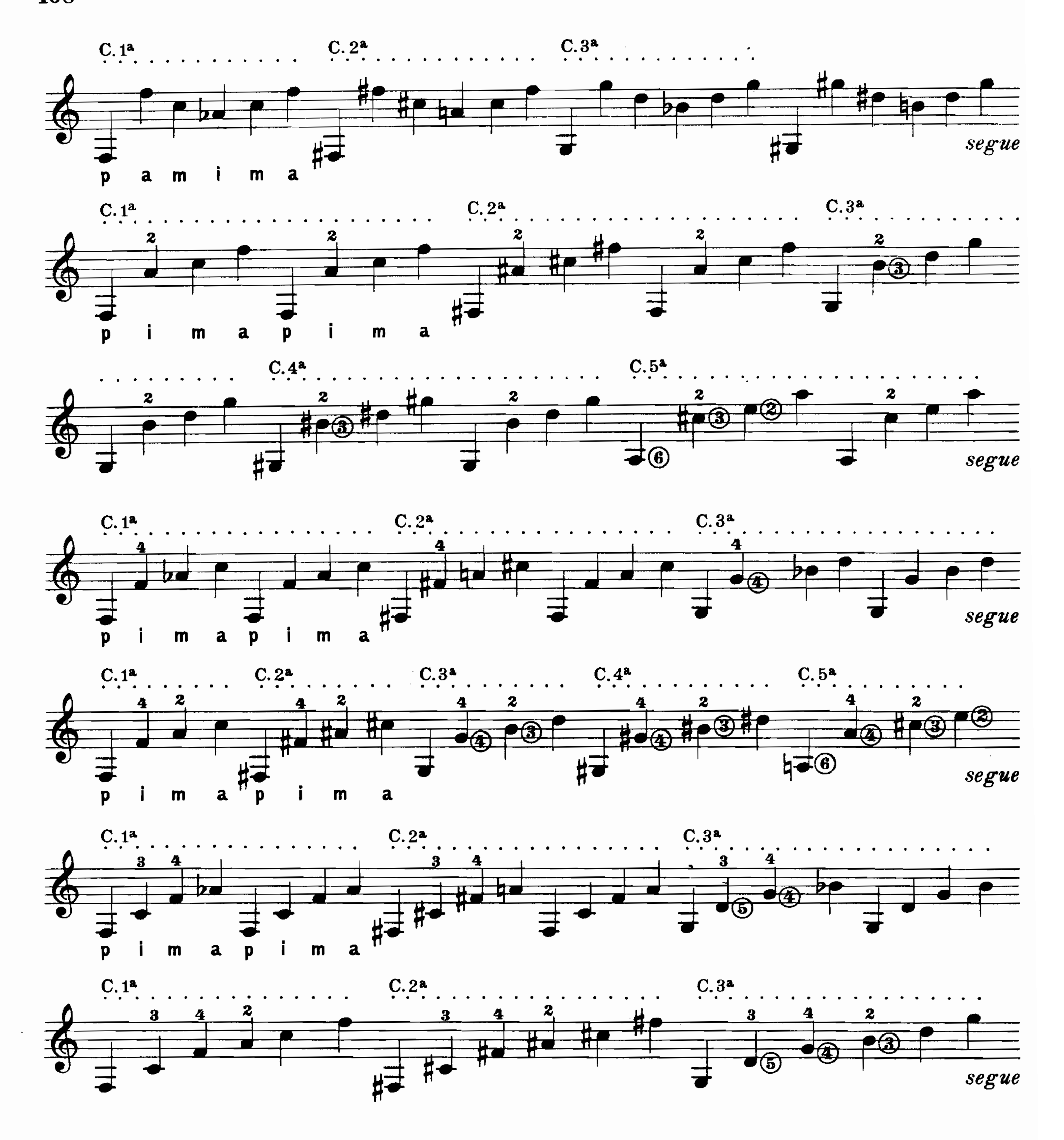


Hasta C. 10ª y desciéndase.

Up to C. 10ª; then descend.

Jusqu'à la 10ᵉ case, puis descendez.





Advertencia: Como se han de practicar con la intervención de la Ceja, ejercicios de trémolo, de arpegios, de escalas y de acordes, creemos necesario imponer al discípulo en la práctica y conocimiento de los últimos.

Remark: As we have to practise, with the coöperation of the Capotasto, exercises on the tremolo, on arpeggios, scales and chords, it will be necessary to instruct the student concerning the formation and method of practice of the last-named.

Remarque: Comme avec l'aide du Grand-Barré nous avons à travailler les exercices pour le trémolo, les arpèges, les gammes et les accords, il sera nécessaire d'instruire l'élève en ce qui concerne la formation et le mode d'étude de ces derniers.

Acordes

Acordes de Dos Notas

Cuando se pulsan estos acordes, el dedo anular permanece natural, y un poco levantadas y separadas sus dos últimas falanges, del dedo medio. (Lámina Nº 8, p. 110.)

(a) Los dedos que pisan las notas de los bajos y los que pisan las de los accordes, han de caer simultaneamente sobre las mismas.

(b) Los acordes de dos y tres notas se pulsan con solo un ligero movimiento de las dos últimas falanges, en dirección hacia la palma de la mano, y de la última falange del pulgar, cuando interviene éste, la cual se unirá suavemente al índice.

Cuando se pulsa con energía, las últimas falanges de dichos tres dedos se aproximan más hacia la palma de la mano, y la última del pulgar queda un poco cruzada y con fuerza, con la última del índice.

Chords

Chords of Two Notes

When you pluck these chords, the ring-finger (**a**) should be held easily and somewhat lifted away from the middle finger as regards its two lower joints. (See Figure 8, p. 110.)

(a) The fingers which stop the bass notes, and those which stop the chord-notes, should fall simultaneously on these notes.

(b) Chords of two or three notes are plucked with a slight movement of the two lower joints, drawing them in toward the palm of the hand, and of the tip-joint of the thumb, which (where it is employed) will be brought up gently against the forefinger.

When you pluck energetically, the upper joints of the aforesaid three fingers will be drawn in nearer the palm of the hand, and the tip-joint of the thumb will be brought up against and across the forefinger with force.

Accords

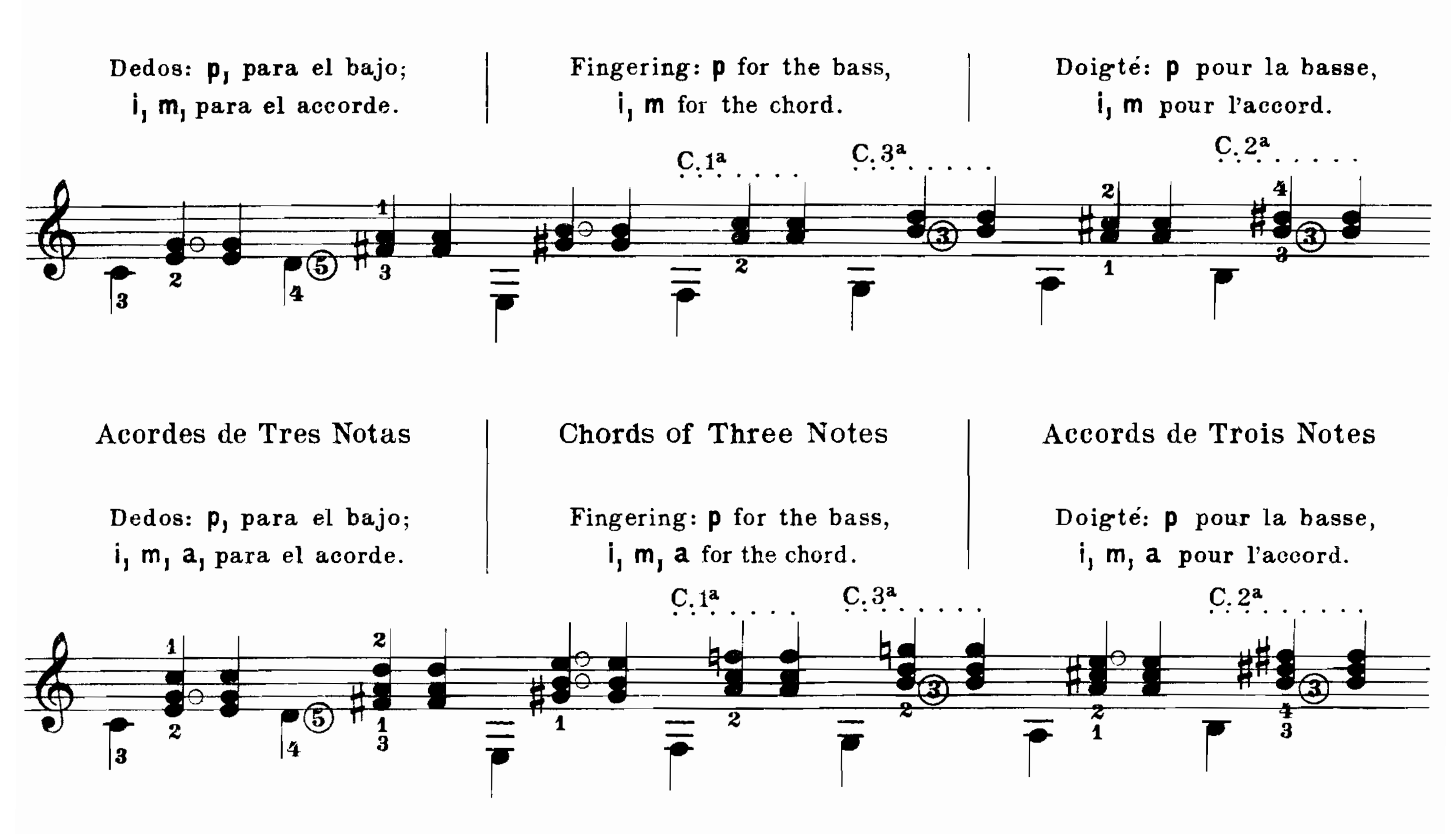
Accords de Deux Notes

Quand vous pincez ces accords, l'annulaire (**a**) doit être tenu naturellement et un tant soit peu levé et séparé du médius en ce qui concerne ses deux dernières phalanges. (Voir figure 8, p. 110.)

(a) Les doigts qui jouent les notes de la basse et ceux qui jouent les autres notes des accords, doivent tomber simultanément sur ces notes.

(b) Les accords de deux ou trois notes sont pincés par un léger mouvement des deux dernières phalanges, les tirant vers la paume de la main; et le bout du pouce (quand il est employé) sera amené légèrement contre l'index.

Quand on pince énergiquement, les dernières phalanges des trois doigts doivent être tirées vers l'intérieur de la paume de la main et le bout du pouce doit être amené avec force contre et en travers l'index.



Únase el pulgar al índice, después de pulsar el bajo.

Bring thumb up against forefinger after plucking bass.

Amenez le pouce contre l'index après avoir pincé la basse.

Lámina Nº 8

Acordes de Dos Notas

Figure 8

Chords of Two Notes

Figure 8

Accords de Deux Notes



Acordes de Tres Notas

Advertencia: **Para los acordes de tres notas véanse las Láminas 1 y 3; esto es, la acción del pulgar cuando pulsa, y después de pulsar.**

Chords of Three Notes

Remark: **For the chords of three notes, compare Figures 1 and 3 for the posture of the thumb in plucking and after plucking.**

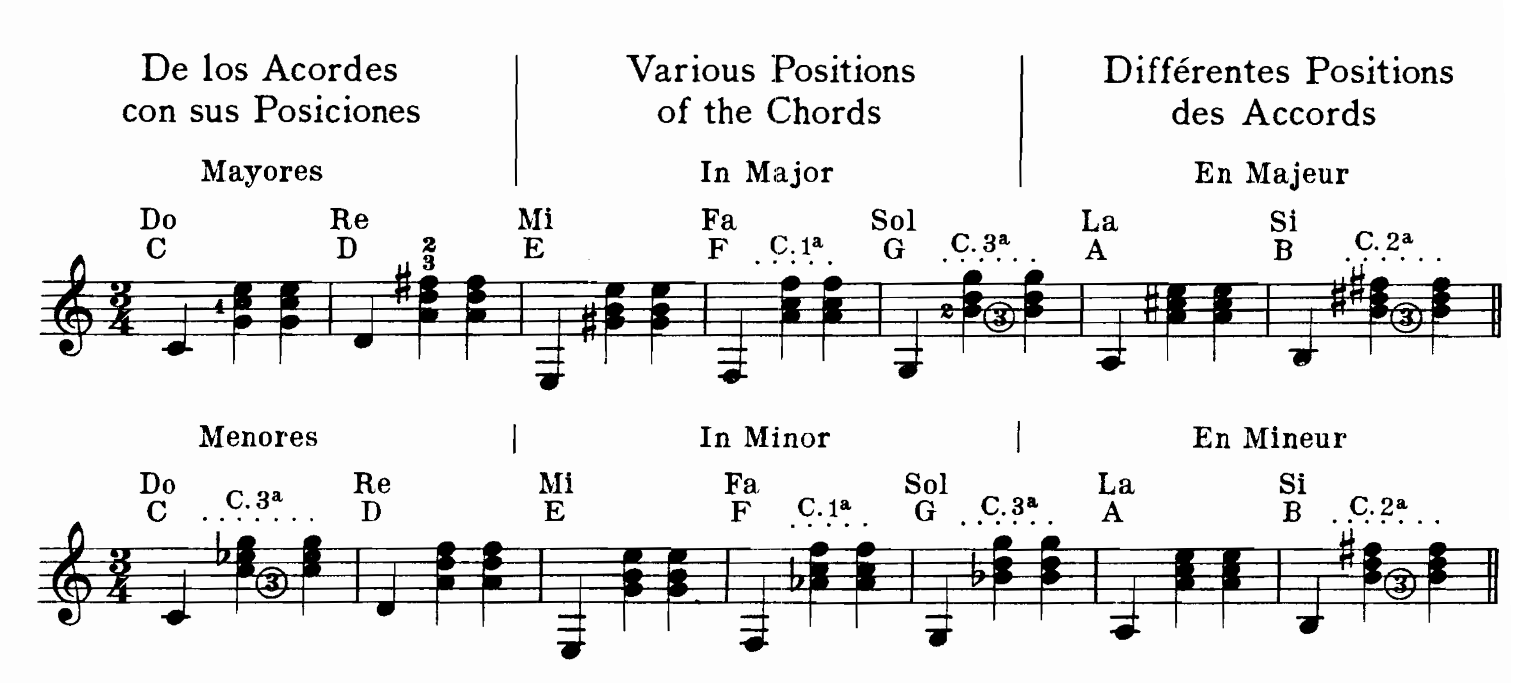
Accords de Trois Notes

Remarque: **Dans les accords de trois notes, comparez les figures 1 et 3 pour la position du pouce en pinçant et après le pincement.**

De los Acordes con sus Posiciones

Various Positions of the Chords

Différentes Positions des Accords



Advertimos al discípulo que en lo sucesivo, cuando vea encima de las notas dos o más números, aunque estén algo separados de éstas, el más alto corresponde a la nota más alta, el otro al que la sigue, etc., y los números de abajo: el más bajo corresponde a la nota más baja, el otro al que la sigue, etc.

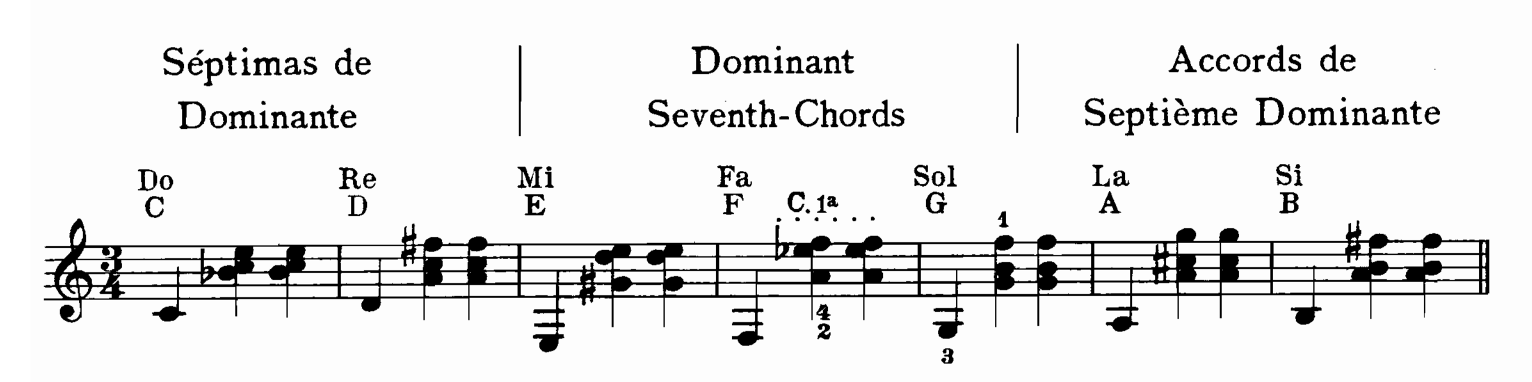
The pupil should understand that, when two or more figures are set *above* the notes (even if not quite close to them), the highest figure belongs to the highest note, the next figure to the next highest, etc. Similarly, when figures are set *below* the notes, the lowest figure belongs to the lowest note, the next figure to the next lowest, etc.

Quand deux chiffres ou plus sont placés au-dessus des notes (même lorsqu'ils sont assez éloignés de celles-ci) le plus haut s'applique à la note la plus haute, le chiffre moins haut que le premier s'applique à la note inférieure à la plus haute, etc. De même quand les chiffres sont placés en-dessous des notes le chiffre le plus bas s'applique à la note la plus inférieure, le chiffre moins bas que ce dernier s'applique à la note venant après la plus basse, etc.

Séptimas de Dominante

Dominant Seventh-Chords

Accords de Septième Dominante



(*a*) La reunión de tres notas colocadas verticalmente una sobre otra, se llama acorde.

(*b*) Llamamos posiciones a la configuración que forman los dedos de la mano izquierda haciendo las notas del acorde.

Nota: Hemos creido conveniente escribir primeramente los acordes mayores, menores y séptimas con sus posiciones, por ser los que practican o conocen los aficionados no impuestos en la música.

(*a*) The combination of three notes written vertically over each other is called a chord.

(*b*) We give the name of "positions" to the shapes which the fingers of the left hand assume in taking the notes of the chords.

Note: We have thought it expedient to write, first of all, the major chords, the minor chords, and the seventh-chords with various positions, as being those used or known by amateurs not skilled in the art of music.

(*a*) Un accord est une combinaison de trois notes écrites l'une au-dessus de l'autre.

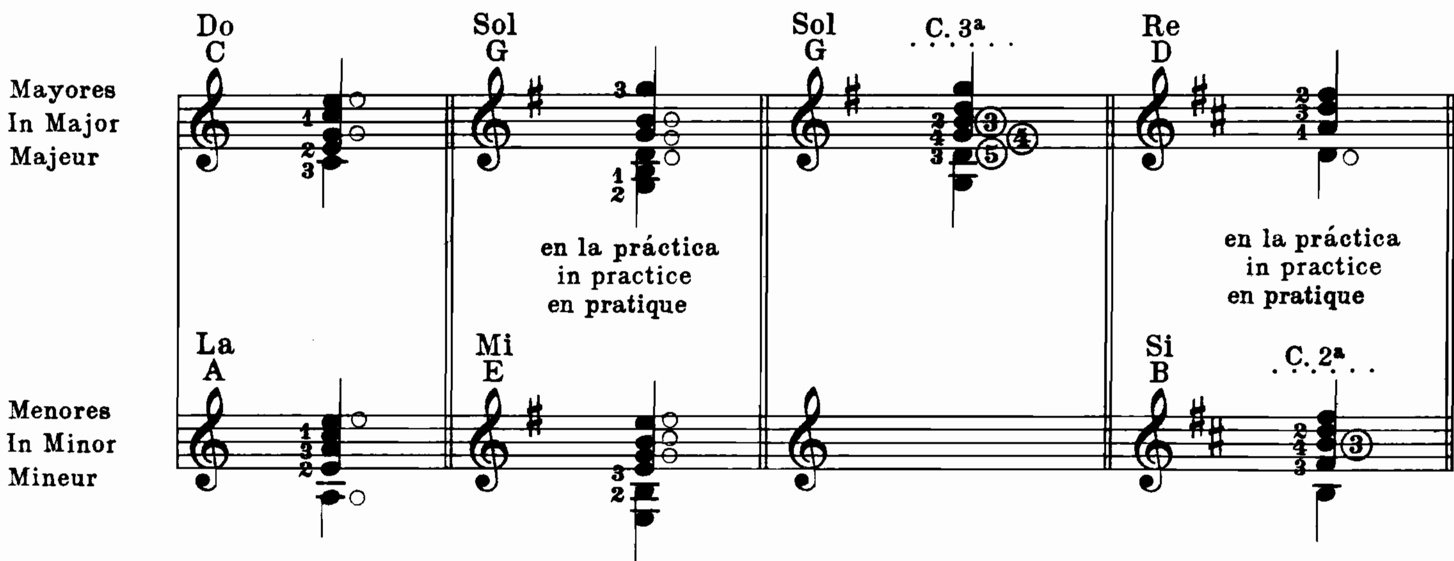
(*b*) Nous donnons le nom de «positions» aux formes que les doigts de la main gauche assument en prenant les notes de l'accord.

Note: Nous avons pensé qu'il serait plus facile d'écrire d'abord les accords majeurs, les accords mineurs et les accords de septièmes avec leurs différentes positions, car ils sont connus et employés par les amateurs moins versés dans l'art de la musique.

Acordes de Tonos Mayores, y sus Relativos Menores, en Todos los Tonos, por el Orden de los Sostenidos y Bemoles Propios de la Llave

Chords of the Major Scales and of Their Relative Minors, in All the Keys, According to the Order of the Sharps and Flats in the Key-Signatures

Accords des Gammes Majeures et de Leurs Relatives Mineures dans Tous les Tons, Suivant l'Ordre des Dièzes et Bémols de Leurs Armatures



Aunque van escritas las posiciones llenas, púlsense las tres notas del centro, o las tres de arriba, y el bajo para el pulgar.

We also write full chords in close position, playing the three notes in the middle, or the three highest, together with the bass by the thumb.

Nous écrivons aussi les accords en position serreé jouant les trois notes dans le milieu, ou les trois plus hautes, ensemble avec la basse qui est jouée avec le pouce.

Re D — M.C. 2ª | La A | Mi E | Si B — C. 2ª | Fa♯ F♯ — C. 2ª

Fa♯ F♯ — C. 2ª | Do♯ C♯ — M.C. 4ª | Sol♯ G♯ — C. 4ª | Re♯ D♯ — M.C. 1ª

Re♭ D♭ — M.C. 1ª | La♭ A♭ — M.C. 4ª | Mi♭ E♭ — M.C. 1ª | Si♭ B♭ — M.C. 1ª | Fa F — C. 1ª

Si♭ B♭ — M.C. 1ª | Fa F — C. 1ª | Do C — M.C. 3ª | Sol G — C. 3ª | Re D

(a) La posición de *la* mayor se hace pisando con la última falange del número 1, la cuarta y tercera cuerdas, levantada la segunda falange para que suene el *mi* de la prima al aire, y la segunda cuerda pisada con el número 2.

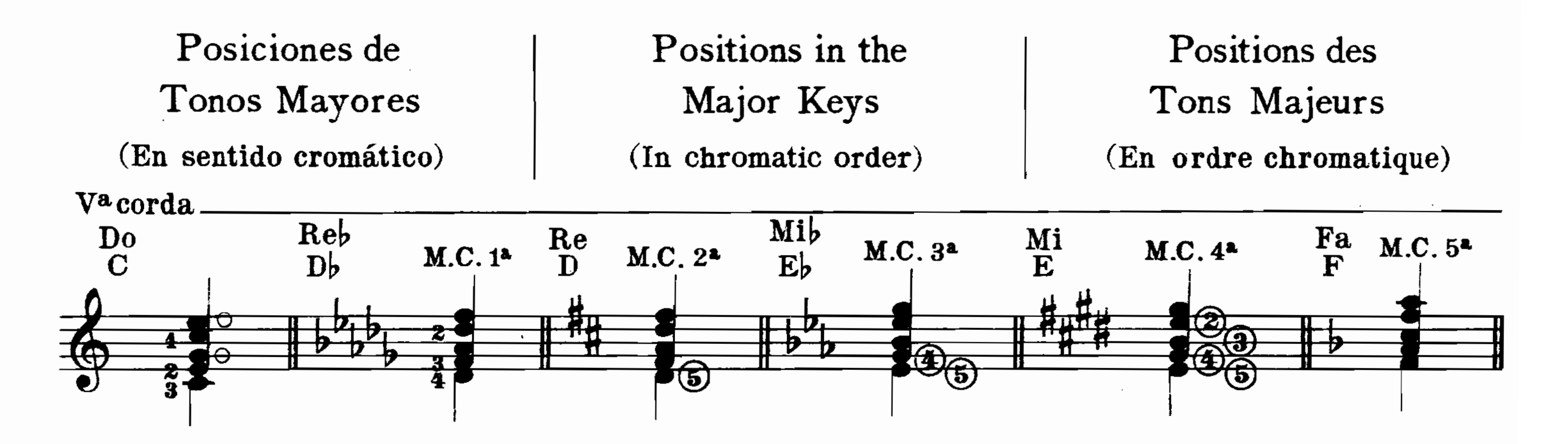
(a) The position of A Major is executed by stopping the fourth and third strings with the tip-joint of the 1st finger, lifting its second joint so that the E of the first string sounds as an open note, the second string being stopped by the 2d finger.

(a) La position de *la* majeur est exécutée en touchant les 4e et 3e cordes avec le bout de la dernière phalange du 1er doigt, levant sa 2e phalange afin que le *mi* de la 1re corde sonne comme une corde à vide, la 2e corde étant touchée par la 2e doigt.

Posiciones de Tonos Mayores
(En sentido cromático)

Positions in the Major Keys
(In chromatic order)

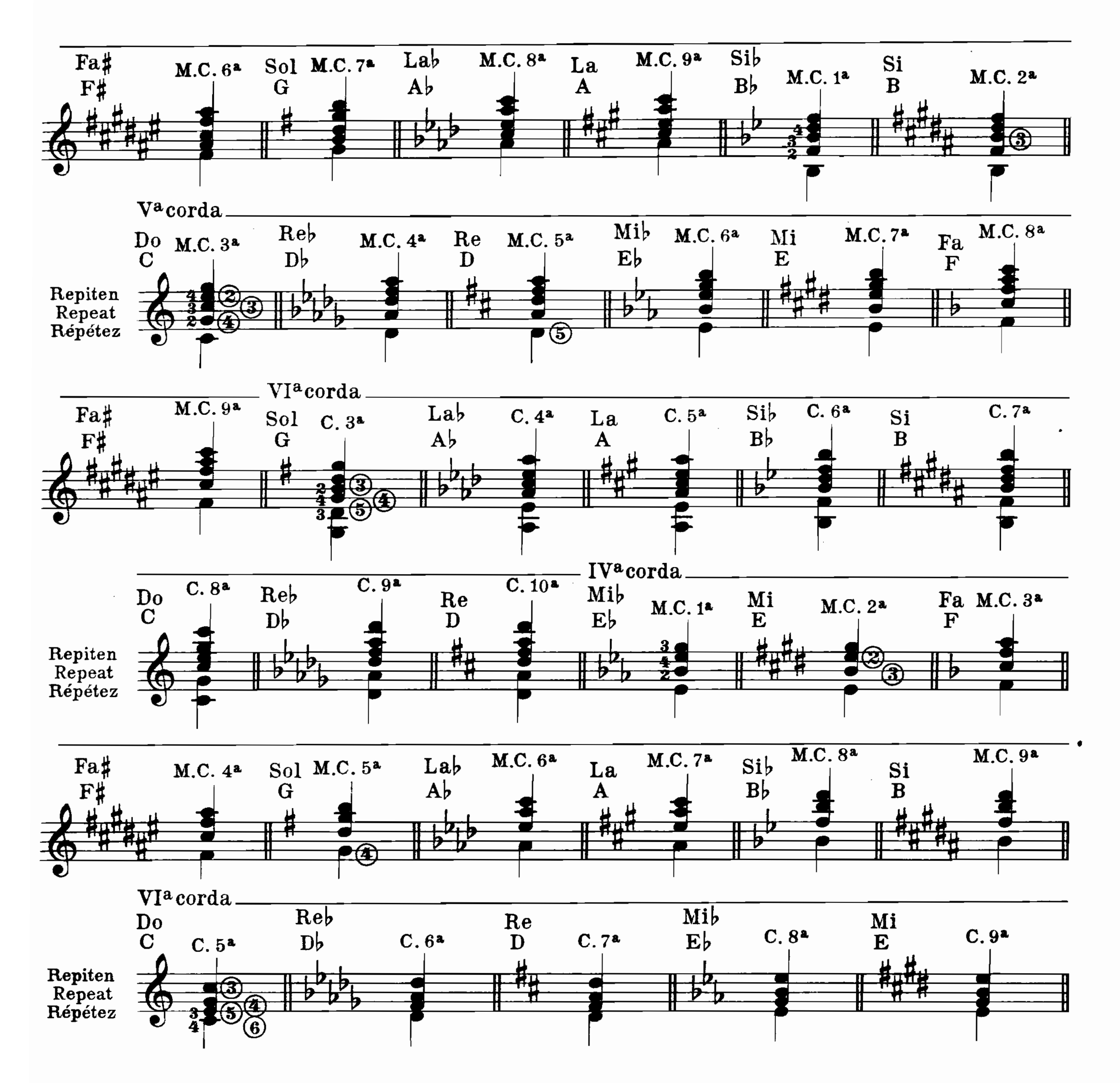
Positions des Tons Majeurs
(En ordre chromatique)



A contar desde el *re* bemol, el dedeo de la izquierda es el mismo.

Up to D flat the fingering for the left hand is the same.

Jusqu'au ton de *ré* bémol le doigté est le même pour la main gauche.

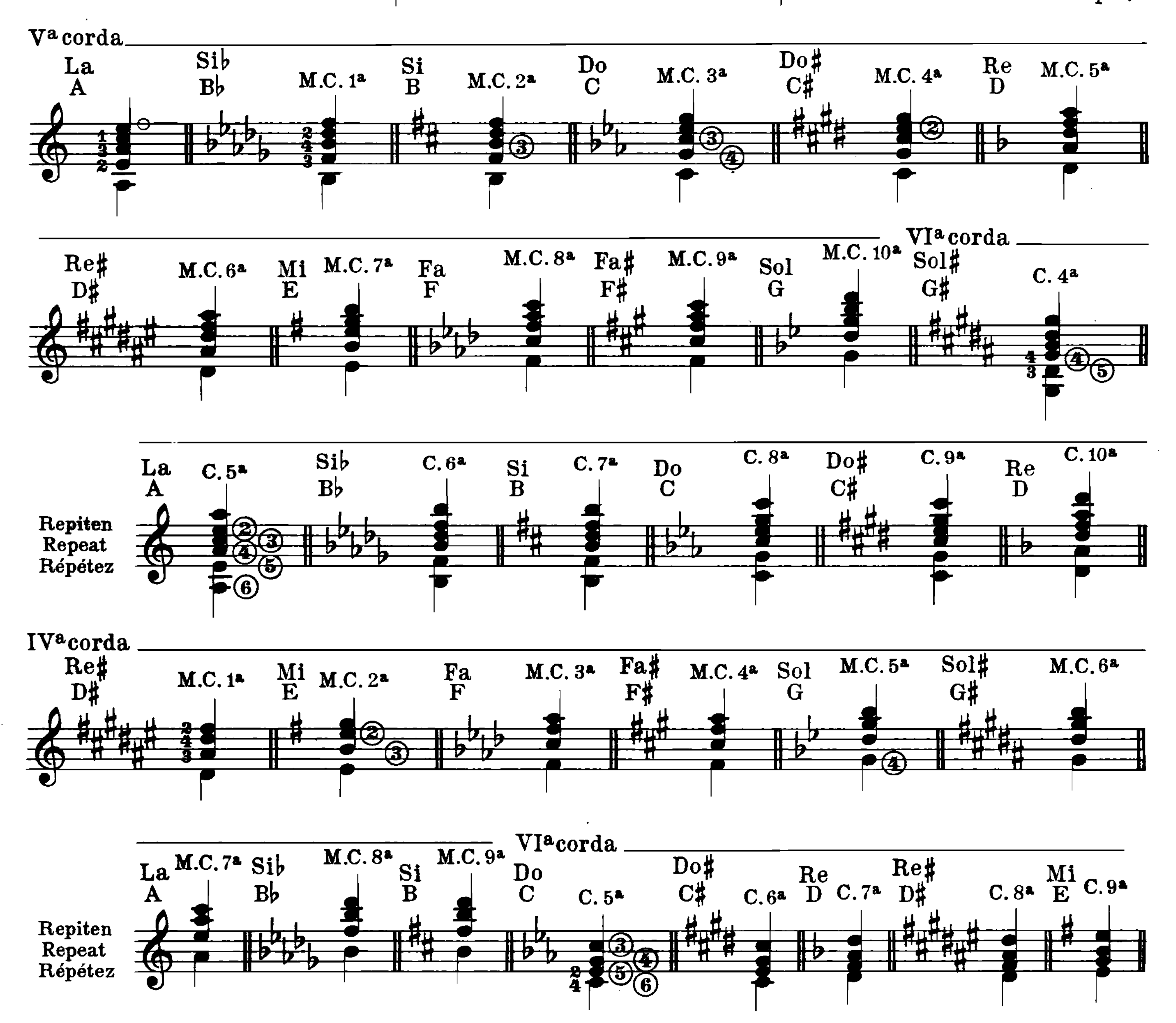


Nota: En la primera repetición a contar desde el *sol* de la C. 3ª, pueden hacerse en sentido descendente el *fa* sostenido, *fa* natural y *mi* en las respectivas C. 2ª, C. 1ª y al aire: siguiendo en la segunda repetición la cuarta cuerda, pueden hacerse en sentido ascendente el *do, re* bemol y *re* natural en las respectivas M. C. 10ª, 11ª y 12ª: y siguiendo en la tercera repetición la sexta cuerda, pueden hacerse en sentido descendente el *si, si* bemol, *la* y *la* bemol, en las respectivas C. 4ª, 3ª, 2ª y 1ª.

Note: In the first repetition, beginning with the G of the C. 3ª (Grand-barré at the 3d fret), the F♯, F♮ and E can be executed when going down with C. 2ª, C. 1ª, and on the open string, respectively; in the second repetition, following on the fourth string, the C, D♭ and D♮ can be executed, respectively, with the M. C. (barré) 10ª, 11ª, and 12ª, when going up; in the third repetition, following on the sixth string, the B, B♭, A and A♭ can be executed, respectively, with the C. 4ª, 3ª, 2ª, and 1ª, when going down.

Note: Dans la première répétition commençant avec le *sol* du C. 3ª (Grand-Barré à la 3e case), le *fa♯*, *fa♮* et *mi* peuvent être exécutés quand on descend avec les C. 2ª, C. 1ª et sur la corde à vide, respectivement; dans la 2e répétition continuant sur la 4e corde, le *do, ré♭* et *ré♮* peuvent être exécutés respectivement avec les M. C. (Pet.-B.) 10ª, 11ª et 12ª, quand on monte; continuant dans la troisième répétition sur la 6e corde, le *si, si♭, la* et *la♭* peuvent être exécutés, respectivement, avec les C. 4ª, 3ª, 2ª et 1ª, quand on descend.

Posiciones de Tonos Menores	Positions in the Minor Keys	Positions dans les Tons Mineurs
(En sentido cromático)	(In chromatic order)	(Dans l'ordre chromatique)



Nota: Siguiendo en la primera repetición por la cuarta cuerda, pueden hacerse el *do, do* sostenido y *re,* en las respectivas C. 10ª, 11ª y 12ª; y siguiendo en la segunda repetición por la sexta cuerda, en sentido descendente pueden hacerse, antes de empezar el *do,* el *si, si* bemol, *la, sol* sostenido y *sol* natural, en las C. 4ª, 3ª, 2ª, 1ª, y el *sol* al aire, sin *ceja.*

El discípulo ya conoce el *re, sol, la* y *mi* mayores, y el *la, re* y *mi* menores al aire, sin *ceja.*

Note: In the first repetition, following on the fourth string, the C, C♯ and D can be executed with the C.10ª, 11ª and 12ª, respectively; and in the second repetition, following on the sixth string, the C, B, B♭, A, G♯ and G can be executed in descending with the C. 4ª, 3ª, 2ª, 1ª, and the G on the open string.

The student is already acquainted with the major keys of D, G, A and E, and the minor keys of A, D and E without capotasto.

Note: Dans la 1ère répétition continuant sur la 4e corde, le *do, do♯* et *ré* peuvent être exécutés respectivement avec les C. 10ª, 11ª et 12ª, et dans la 2ème répétition continuant sur la 6e corde, le *do, si, si♭, la, sol♯* et *sol* peuvent être joués en descendant avec les C. 4ª, 3ª, 2ª, 1ª, et le *sol* sur la corde à vide.

L'élève est déjà familiarisé avec les tonalités majeures de *ré, sol, la* et *mi* et les tonalités mineures de *la, ré* et *mi* sans le Grand-Barré.

Séptimas de Dominante de Tonos Mayores
(En sentido cromático)

Dominant Seventh-Chords in Major Keys
(In chromatic order)

Les Accords de Septième Dominante en Tons Majeurs
(En ordre chromatique)

Va corda {sin Ceja / no Barré / sans Barré}

Fa F — Fa♯ F♯ — Sol G — La♭ A♭ — La A — Si♭ B♭

Si B — Do C — Re♭ D♭ — Re D — Mi♭ E♭ M.C. 1a — Mi E M.C. 2a

Repiten / Repeat / Répétez

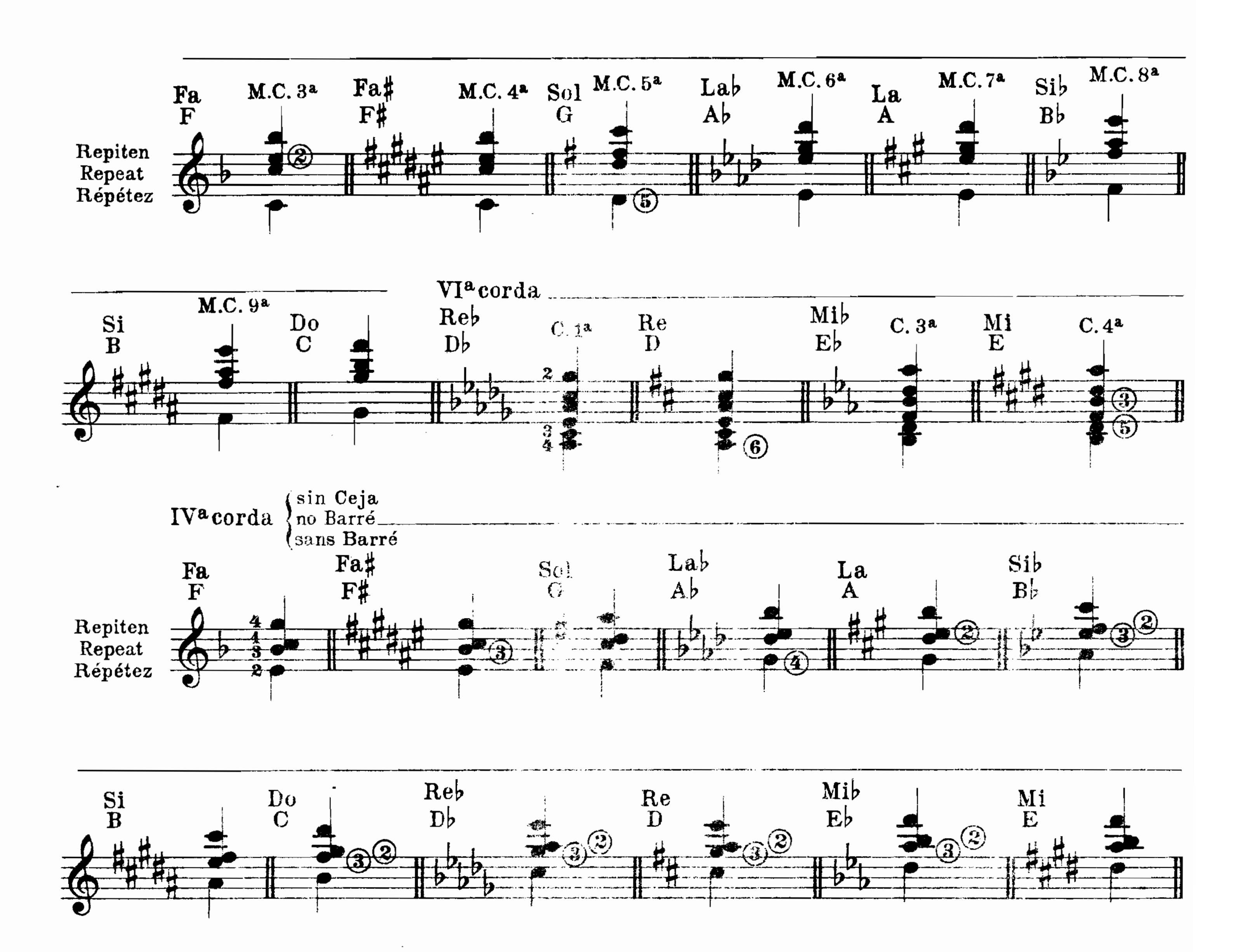
Fa F M.C. 3a — Fa♯ F♯ M.C. 4a — Sol G M.C. 5a — La♭ A♭ M.C. 6a — La A M.C. 7a — VIa corda — Si♭ B♭ C. 1a

Si B C. 2a — Do C C. 3a — Re♭ D♭ C. 4a — Re D C. 5a — Mi♭ E♭ C. 6a — Mi E C. 7a

Repiten / Repeat / Répétez

Fa F C. 8a — Fa♯ F♯ C. 9a — Sol G C. 10a — IVa corda — La♭ A♭ M.C. 1a — La A M.C. 2a — Si♭ B♭ M.C. 3a

Si B M.C. 4a — Do C M.C. 5a — Re♭ D♭ M.C. 6a — Re D M.C. 7a — Va corda — Mi♭ E♭ M.C. 1a — Mi E M.C. 2a



Pueden practicarse haciendo uso de la Ceja.

Nota: Siguiendo en la primera repetición la quinta cuerda, pueden hacerse las séptimas de dominante de *si* bemol, *si* natural y *do* en las C. 8ª, 9ª y 10ª; siguiendo en la segunda repetición la cuarta cuerda, pueden hacerse las séptimas de dominante de *mi* bemol, *mi* natural y *fa* en dichas C., y siguiendo en la tercera repetición la sexta cuerda, pueden hacerse las séptimas de dominante de *fa*, *fa* sostenido, *sol*, *la* bemol y *la* natural, en las C. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª y 9ª.

El discípulo ya conoce las séptimas de dominante *mi, sol, la, si* y *re* al aire.

These last studies may also be practised with the Grand-barré.

Note: In the first repetition, following along the fifth string, the dominant sevenths in B♭, B♮ and C may be executed with the C.8ª, 9ª and 10ª, respectively; in the second repetition, following along the fourth string, the dominant sevenths of E♭, E♮ and F may also be executed with the above-named barrés; and in the third repetition, following along the sixth string, the dominant sevenths in F, F♯, G, A♭ and A♮ may be executed with the C.5ª, 6ª, 7ª, 8ª and 9ª.
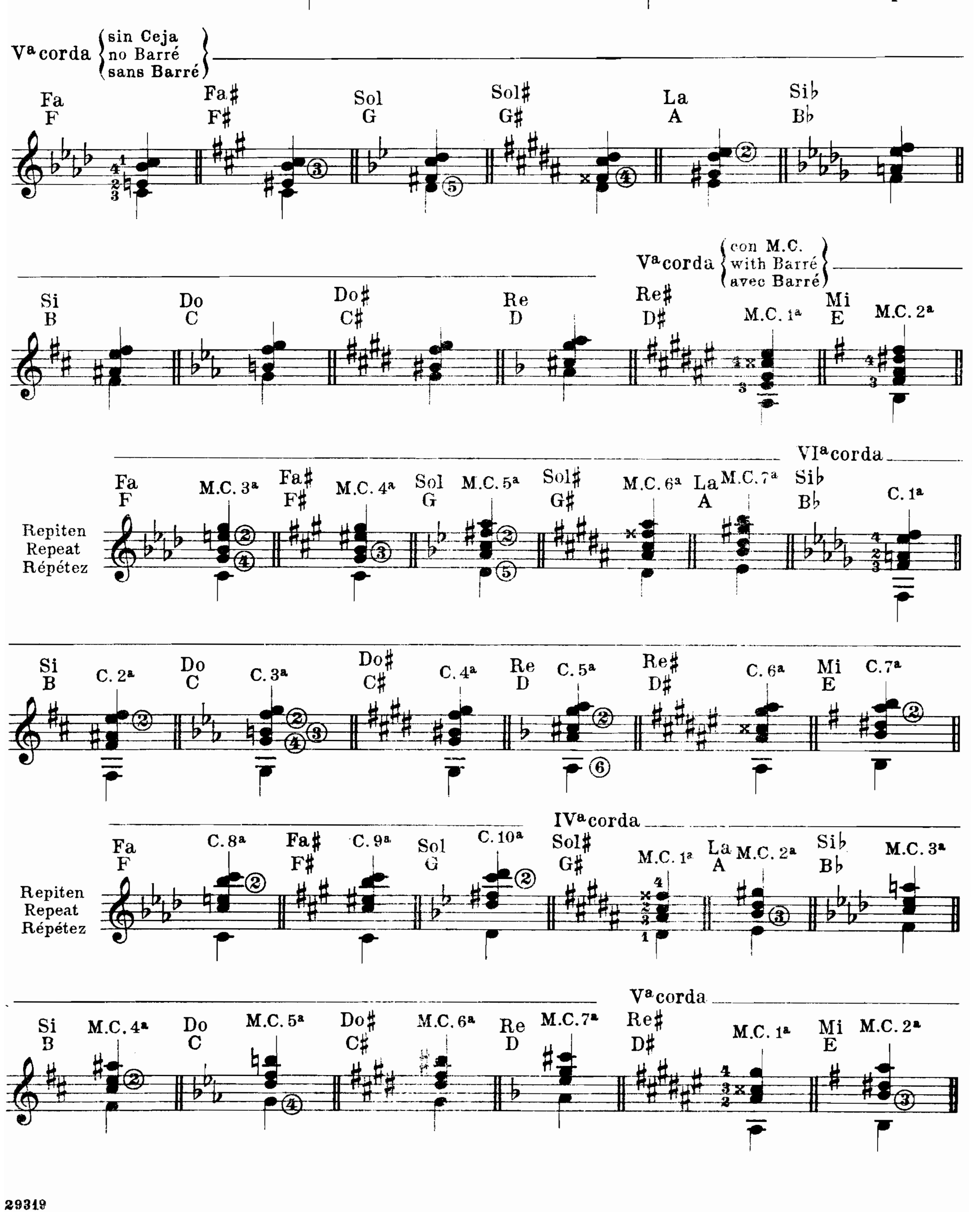
The student is already acquainted with the dominant sevenths in E, G, A, B and D on the open strings.

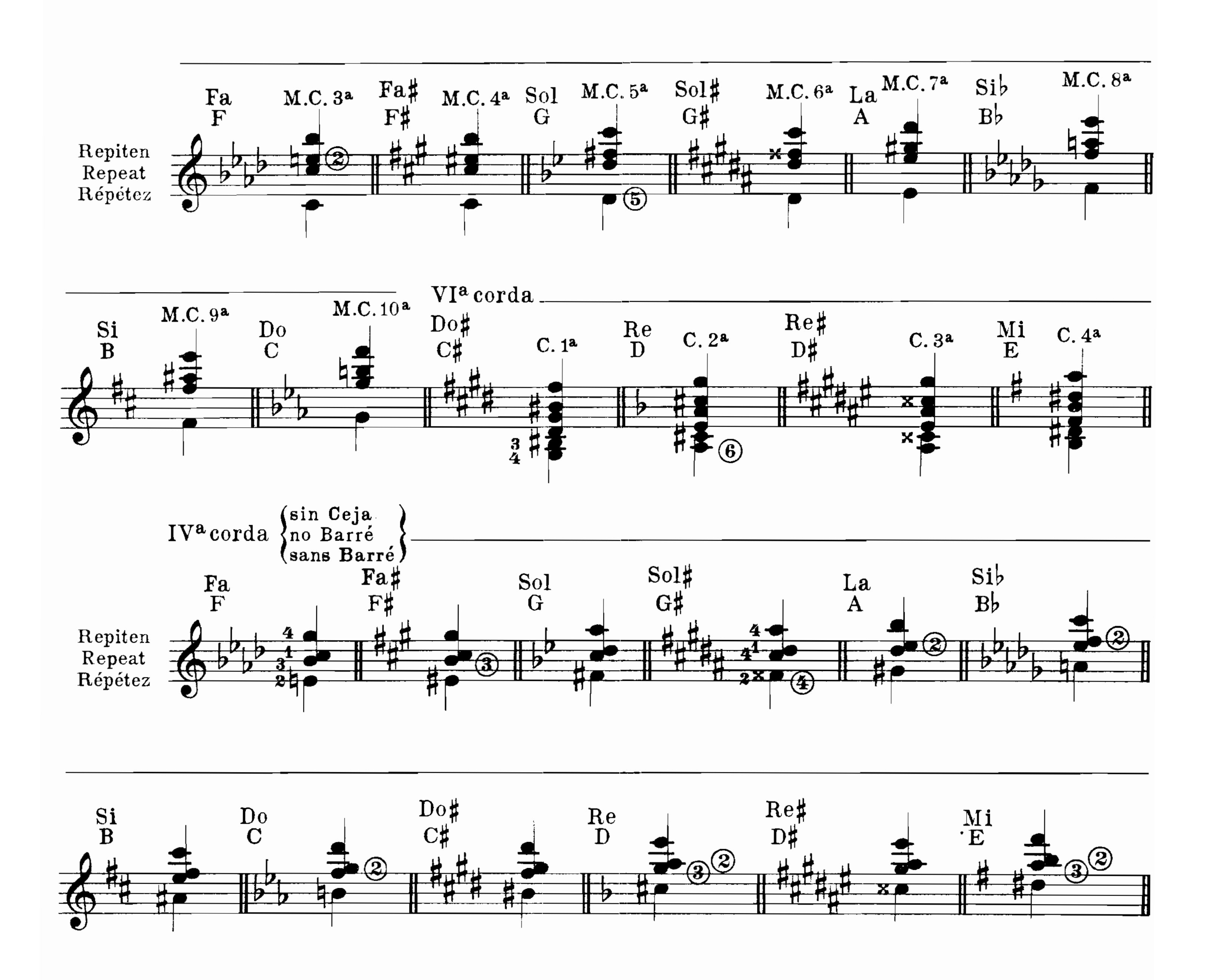
Ces dernières études peuvent aussi être travaillées avec le Grand-barré.

Note: Dans la première répétition continuant sur la 5ᵉ corde, les septièmes dominantes en *si♭*, *si♮* et *do* peuvent être exécutées respectivement avec les C. 8ª, 9ª et 10ª; dans la seconde répétition continuant sur la 4ᵉ corde les septièmes dominantes de *mi♭*, *mi♮* et *fa* peuvent aussi être exécutées avec les barrés ci-dessus; et dans la troisième répétition continuant sur la 6ᵉ corde les septièmes dominantes en *fa*, *fa♯*, *sol*, *la♭* et *la♮* peuvent être exécutées avec les C. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª et 9ª.

L'élève est déjà familiarisé avec les septièmes dominantes en *mi, sol, la, si* et *ré* sur les cordes à vide.

Septimas de Dominante de Tonos Menores	Dominant Seventh-Chords in Minor Keys	Les Accords de Septième Dominante en Tons Mineurs
(En sentido cromático)	(In chromatic order)	(En ordre chromatique)





Nota: Siguiendo en la primera repetición por la quinta cuerda, pueden hacerse las séptimas de dominante de *si* bemol, *si* natural y *do* en las respectivas C. 8ª, 9ª y 10ª; siguiendo en la segunda repetición por la cuarta cuerda, pueden hacerse las séptimas de dominante de *re* sostenido, *mi* y *fa;* y siguiendo en la tercera repetición por la sexta cuerda, pueden hacerse las séptimas de dominante de *fa, fa* sostenido *sol, sol* sostenido y *la* en las respectivas C. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª y 9ª.

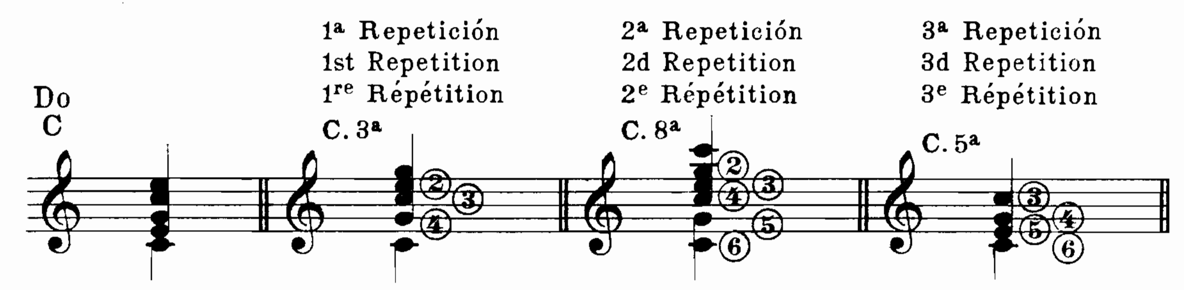
Note: In the first repetition, following along the fifth string, the dominant sevenths in B♭, B♮ and C can be executed with the C. 8ª, 9ª and 10ª, respectively; in the second repetition, following along the fourth string, the dominant sevenths in D♯, E and F can be executed; and in the third repetition, following along the sixth string, the dominant sevenths of F, F♯, G, G♯ and A, can be executed, respectively, with the C. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª and 9ª.

Note: Dans la première répétition continuant sur la 5ᵉ corde, les septièmes dominantes en *si♭*, *si♮* et *do* peuvent être jouées respectivement avec les C. 8ª, 9ª et 10ª; dans la deuxième répétition continuant sur la 4ᵉ corde, les septièmes dominantes de *ré♯, mi* et *fa* peuvent être jouées; et dans la troisième répétition continuant sur la 6ᵉ corde, les septièmes dominantes de *fa, fa♯, sol, sol♯* et *la* peuvent être jouées respectivement avec les C. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª et 9ª.

Advertencia: Al decir «Repiten» queremos demostrar que empiezan otra vez las mismas posiciones que se hicieron anteriormente, desde luego, algunas con los acordes invertidos: así por ejemplo y tomando como modelo las posiciones de tonos mayores, tenemos:

Remark: The direction "Repeat" is meant to show that the player is to repeat from the beginning the series of positions just finished, some of them with inverted chords; thus, for example, taking for our model the positions in major, wé obtain the following:

Remarque: Le mot «Répétez» signifie que l'élève doit répéter à partir du commencement des séries de positions qui viennent d'être vues, quelques unes d'elles avec des accords renversés; ainsi par exemple prenant pour nos modèles les positions en majeurs, nous obtenons ce qui suit:



Hay pués como se ve, cuatro posiciones de *do,* modo mayor, en distintos lugares del diapasón, según habrá observado el discípulo y así en los demás tonos, tanto mayores, como menores y séptimas de dominante.

It will be seen that there are four positions of C, major mode, in different parts of the fingerboard, as the student will have noticed; it is the same in other keys, whether major or minor, and also with the dominant seventh-chords.

Comme l'élève aura pu le constater, il y a quatre positions du mode majeur de *do* dans les différentes parties de la touche; de même que dans d'autres tonalités majeures ou mineures et aussi avec les accords de septième dominante.

Cadencias Finales de los Tonos Mayores y Menores

Closing Cadences in the Major and Minor Keys

Cadences Finales dans les Tons Majeurs et Mineurs

Mayores —— Major —— Majeurs | Menores —— Minor —— Mineurs

Do
C
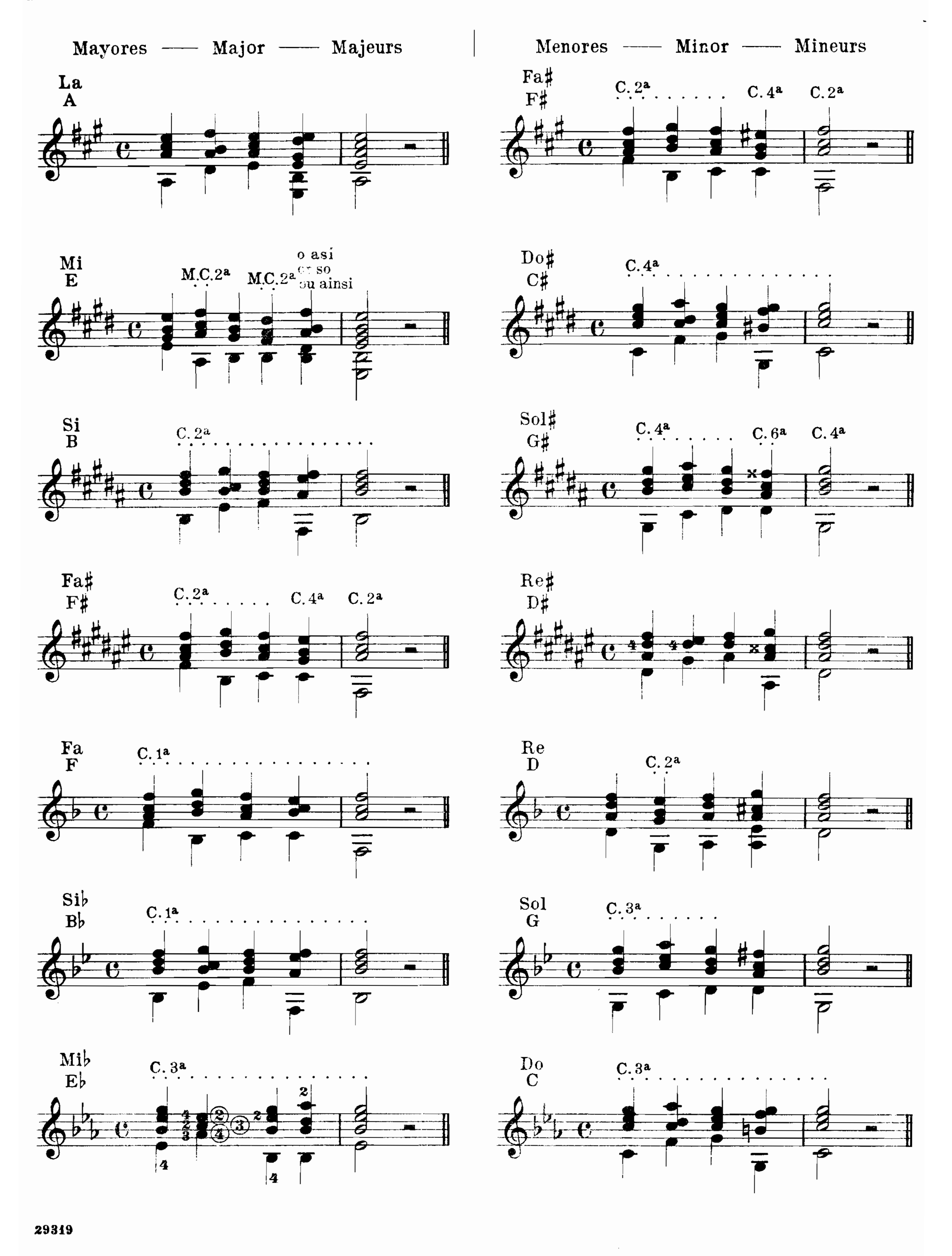
La
A

Sol
G
C.3a

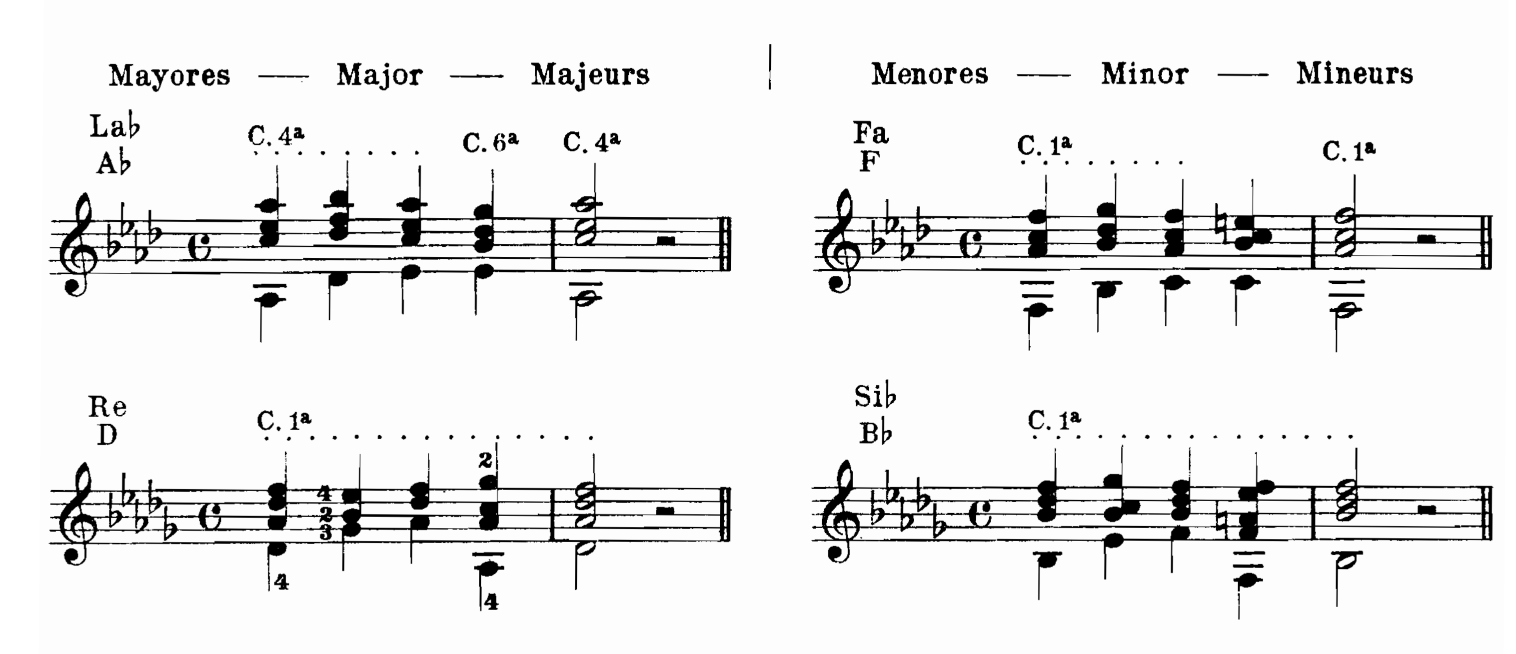
Mi
E
C.2a
o así
or so
ou ainsi

Re
D

Si
B
C.2a



Mayores —— Major —— Majeurs
Menores —— Minor —— Mineurs
La
A
Fa♯
F♯
C. 2ª
C. 4ª
C. 2ª
Mi
E
M.C.2ª
M.C.2ª
o asi
or so
ou ainsi
Do♯
C♯
C. 4ª
Si
B
C. 2ª
Sol♯
G♯
C. 4ª
C. 6ª
C. 4ª
Fa♯
F♯
C. 2ª
C. 4ª
C. 2ª
Re♯
D♯
Fa
F
C. 1ª
Re
D
C. 2ª
Si♭
B♭
C. 1ª
Sol
G
C. 3ª
Mi♭
E♭
C. 3ª
Do
C
C. 3ª



Nota: Con el buen deseo de acostumbrar al discípulo al conocimiento del diapasón, hemos suprimido en las cadencias anteriores, la digitación de la izquierda y la numeración de las cuerdas, salvo en los casos convenientes, requisito que hemos cumplido con esceso hasta ahora, por entender que un Método no se escribe para maestros.

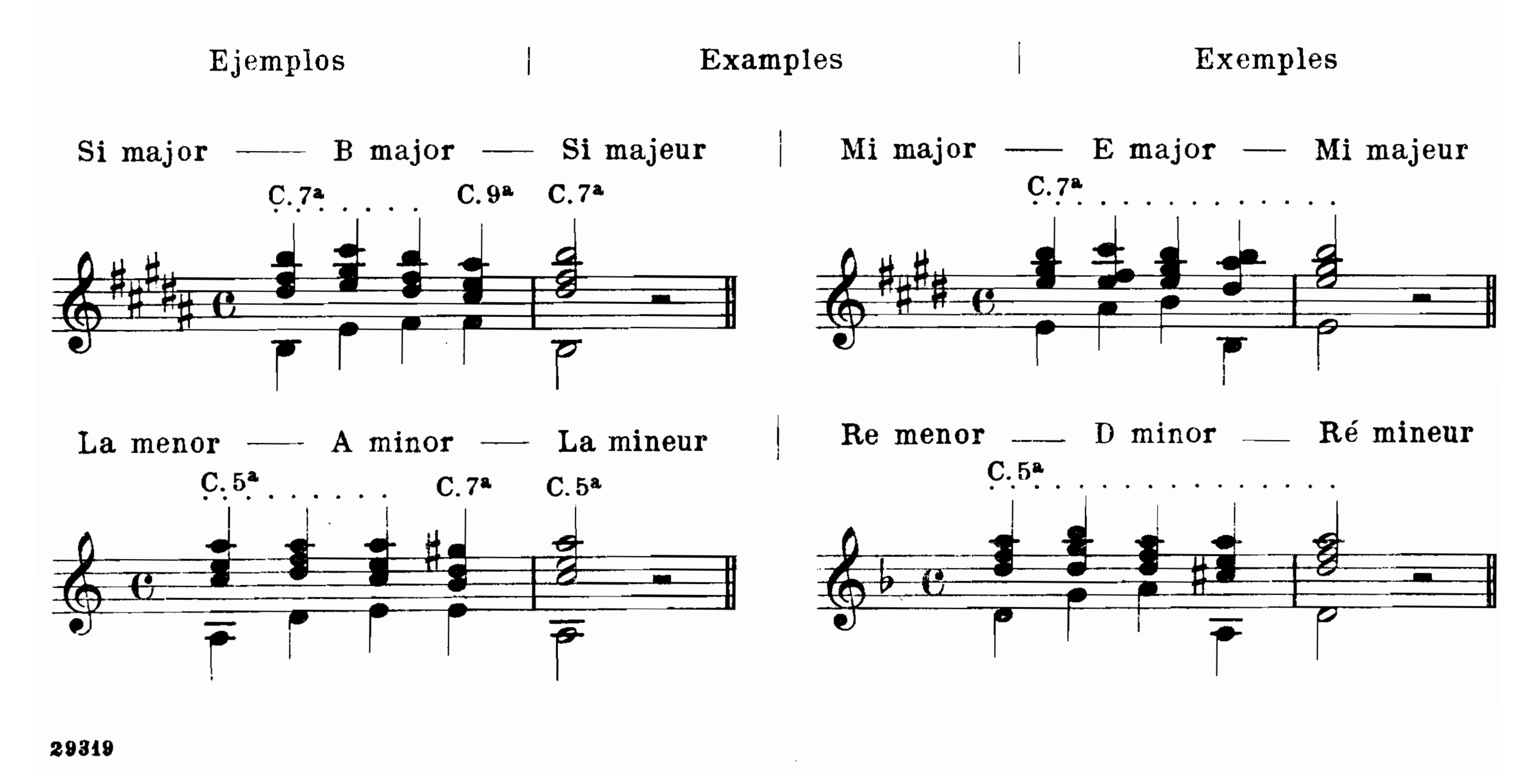
Note: To the end that the student may familiarize himself with the keyboard, we have omitted, in the foregoing cadences, the fingering for the left hand and the figuring for the strings in all but a few special cases. Hitherto the fingering and figuring have been supplied overabundantly, for the reason that a Method is not written for masters.

Note: Afin que l'élève puisse se familiariser avec le diapason, nous avons omis le doigté pour la main gauche dans les cadences qui suivent et la numération des cordes dans presque tous les cas. Jusqu'ici, le doigté et la numération des cordes ont été prodigués surabondemment pour la raison que cette Méthode n'est pas écrite pour les professeurs.

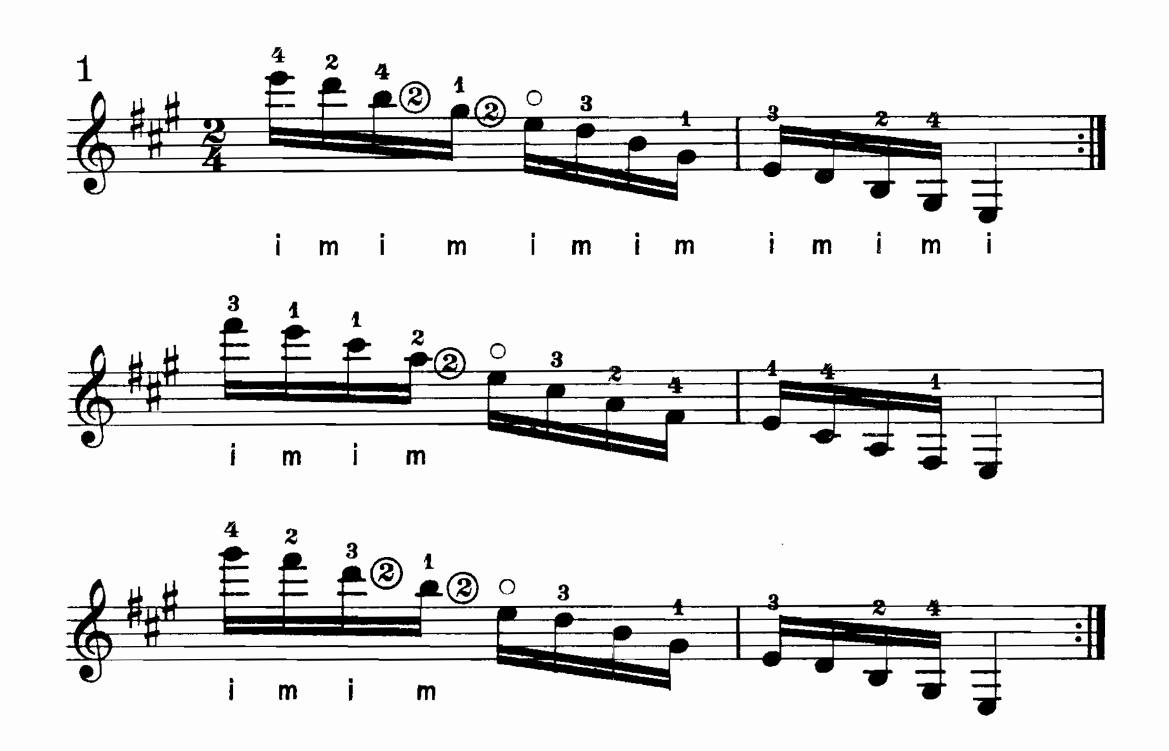
Las cadencias pueden hacerse en distintos lugares del diapasón al igual que se hizo en las escalas, en los tonos y en las séptimas de dominante.

As was shown in the case of the scales, the keys, and the dominant sevenths, the cadences likewise can be executed in different parts of the keyboard.

Comme il a été démontré pour les gammes, les clés et les septièmes dominantes, les cadences peuvent être exécutées également dans les différentes parties du diapason.



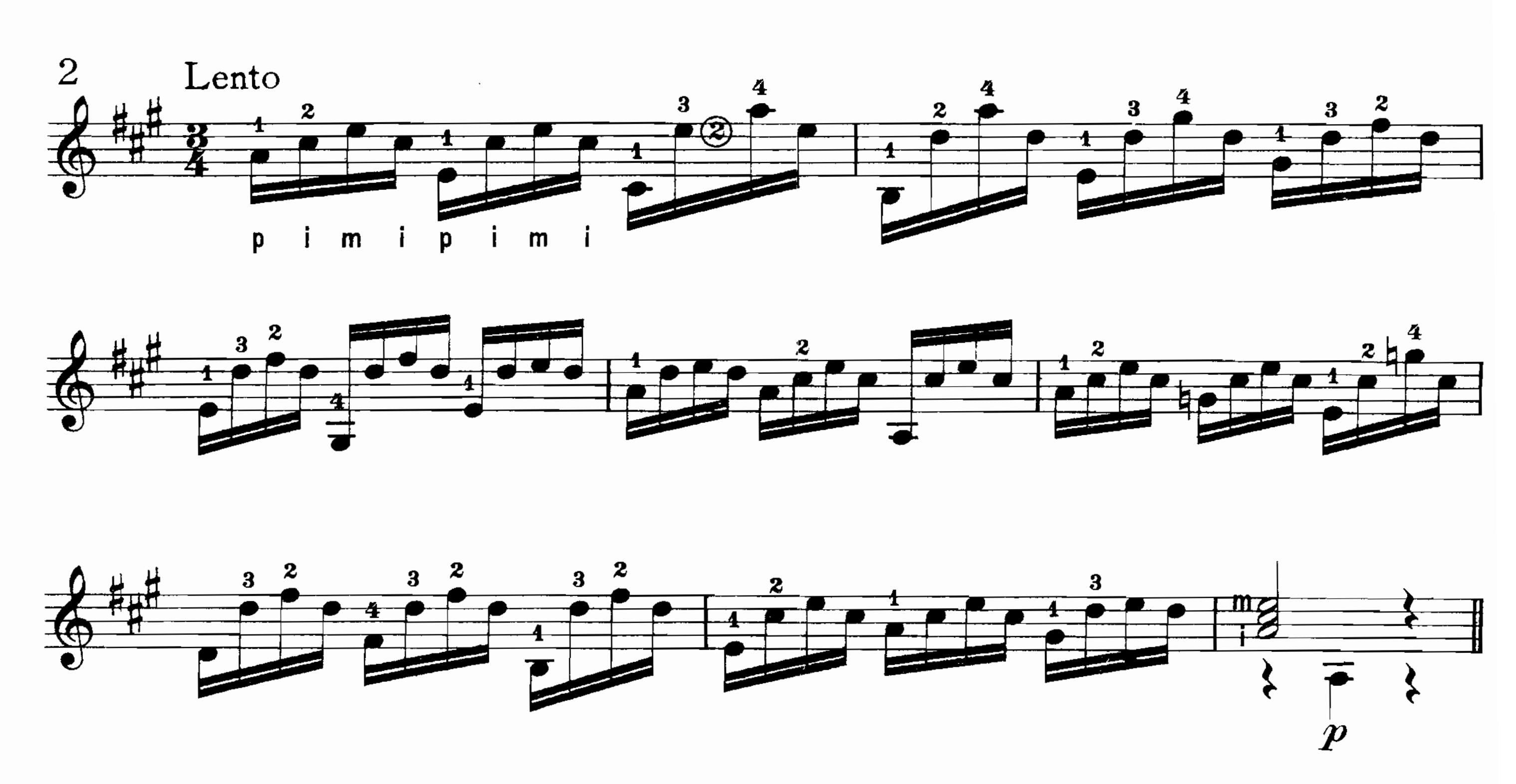
ESTUDIOS Y PRELUDIOS | STUDIES AND PRELUDES | ÉTUDES ET PRÉLUDES



Repítase en rueda muchas veces, y empléense las cuatro fórmulas.

Repeat over and over according to the four formulas for Alternation.

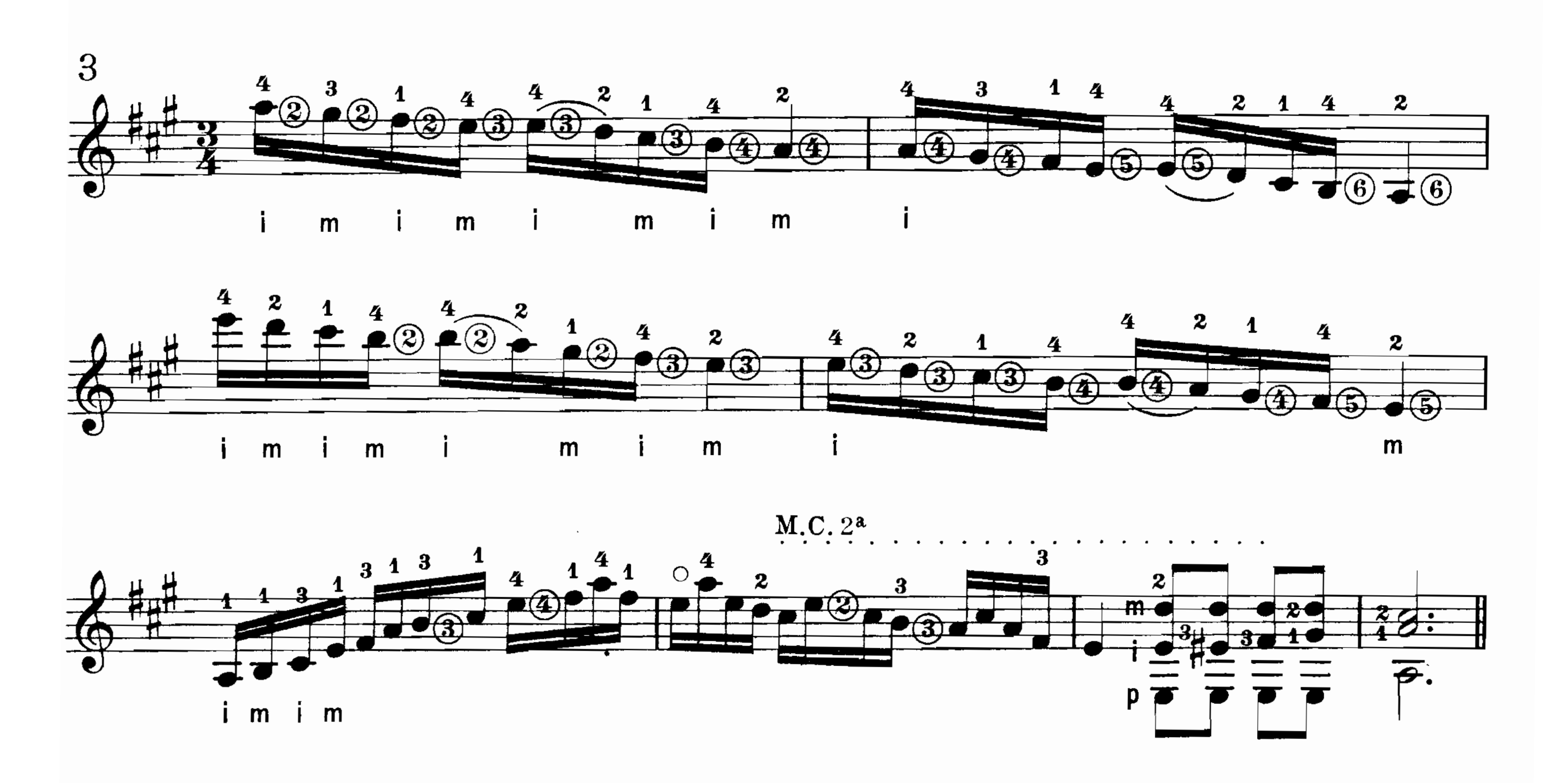
Répétez plusieurs fois suivant les quatre formules de l'Alternation.



Empléense las cuatro fórmulas de la Rueda sencilla.

Employ the four formulas for Simple Alternation.

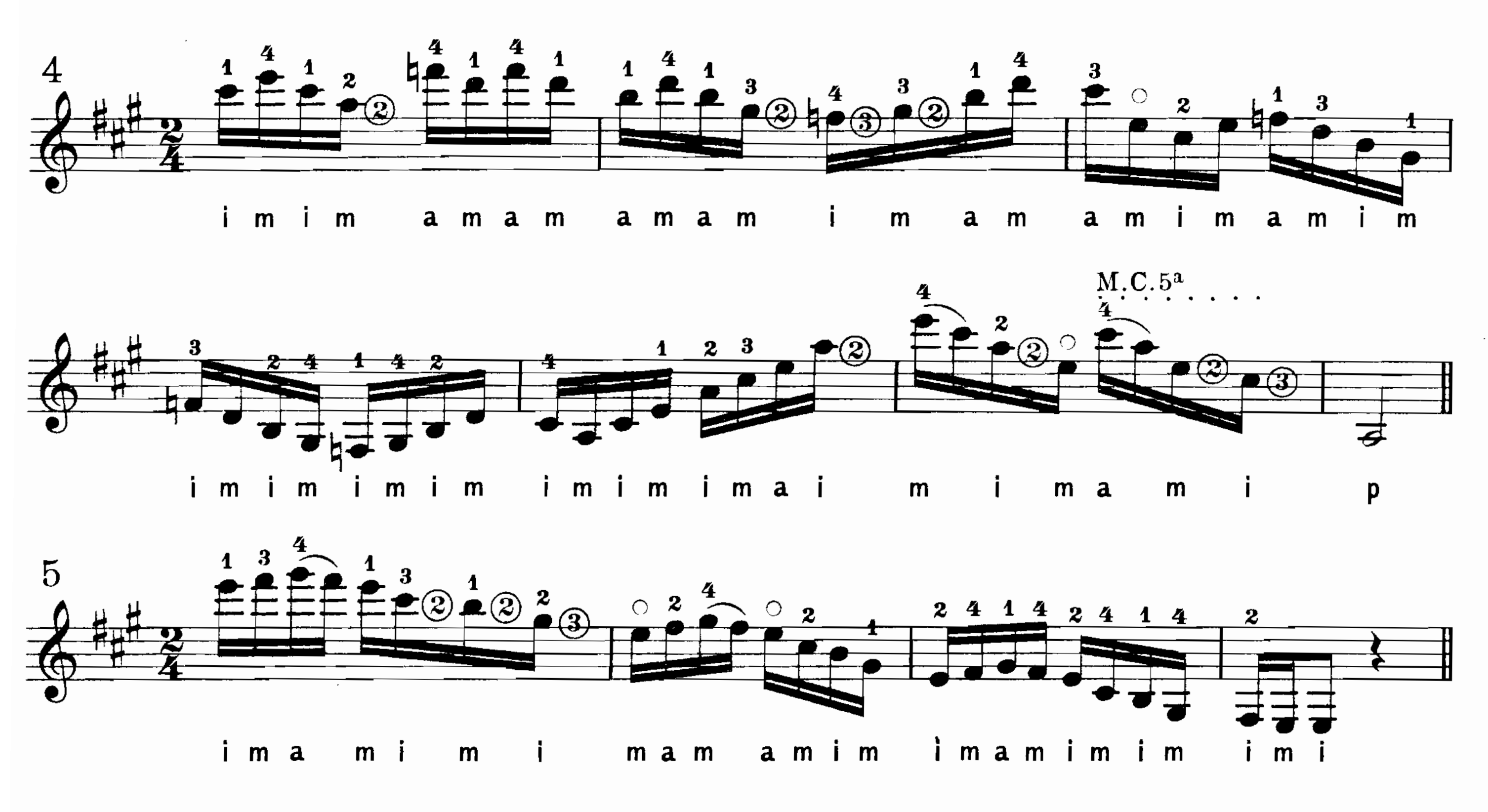
Employez les quatre formules de Simple Alternation.

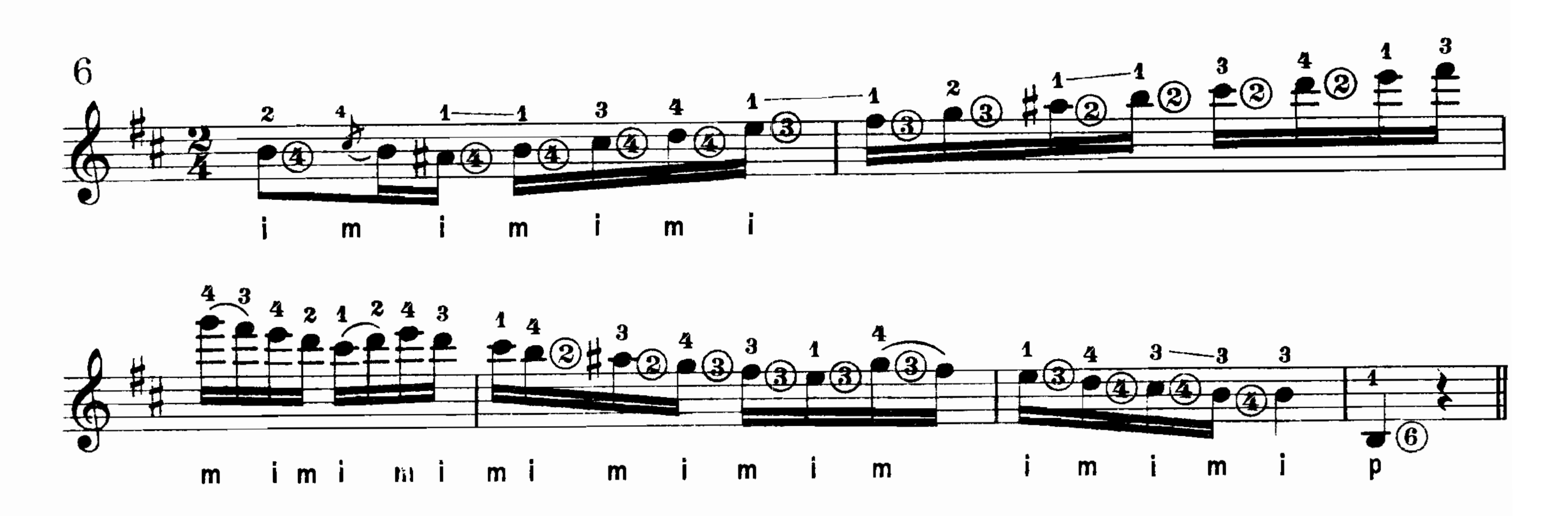


En los ligados *mi–re, si–la,* se pulsa la 1ª nota, y el dedo que la pisa tira con fuerza hacia abajo para que suene la 2ª. Los dedos que pisan los ligados, han de colocarse simultaneamente. (Explicación detallada y prácticas en el 2º volumen o edición.)

In the legato slides E–D and B–A you pluck the first note, and the finger stopping it slides down energetically so that the second note sounds. The fingers which execute the legato slides must set themselves simultaneously. (Detailed and practical explanation in the Second Book.)

Pour le legato-glissando *mi–ré* et *si–la,* vous pincez la 1re note et le doigt qui arrête la corde glisse énergiquement en arrière afin que la 2e note sonne. Les doigts qui exécutent le glissando-legato doivent se placer simultanément. (Voir les détails et l'explication pratique dans le 2e livre.)





Empléense las cuatro fórmulas de la Rueda sencilla.

Al pulsar el mordente *do* con el dedo número 4, tírese rápidamente de este hacia abajo, para que suene el *si,* cuyo número 2 debe estar colocado de antemano. (Explicación detallada y prácticas en el 2º volumen o edición.)

Employ the four formulas for Simple Alternation.

When you pluck the mordent C with the 4th finger, draw it rapidly downward so that it sounds the B, whose finger (2) should be set in advance. (Detailed and practical explanation in the Second Volume.)

Employez les quatre formules de la Simple Alternation.

Quand vous pincez le mordant *do* avec le 4ᵉ doigt, tirez-le rapidement en arrière, afin qu'il fasse entendre le *si,* dont le doigt (2) devra être placé d'avance. (Pour les détails et l'explication practique voir le volume 2.)

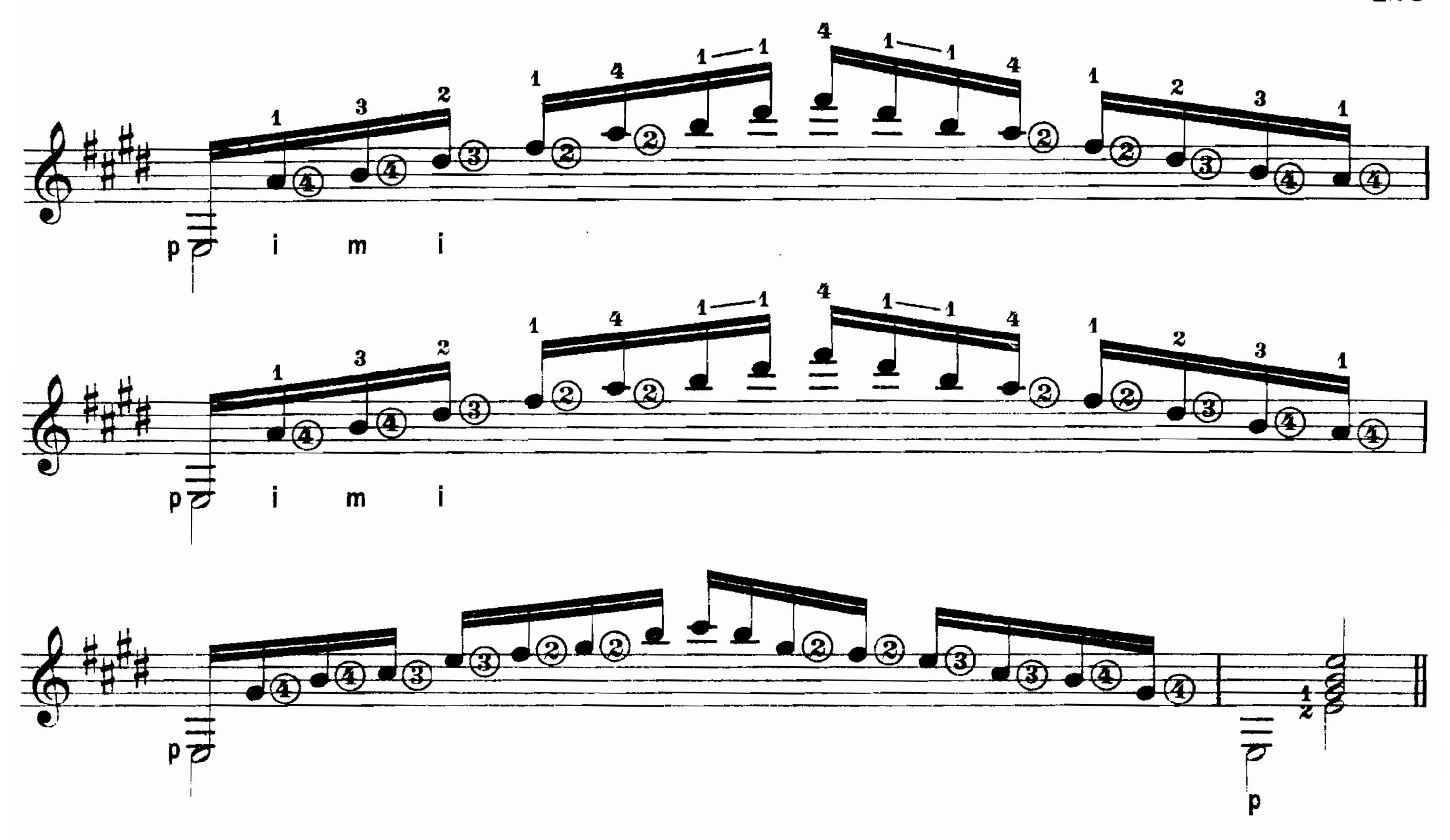
7

p i m i m i m i

p i m i

p i m i

p i m i



Manténgase fijo el número 4 que pisa el *la* en el segundo tiempo del tercer compás, cuando el número 3 pisa el *do* del tercer tiempo.

Hold down the 4th finger stopping A in the second group of the third measure, when the 3d finger stops the C on the third beat.

Gardez sur la corde le 4[e] doigt qui frappe le *la* dans le 2[e] groupe de la 3[e] mesure, quand le 3[e] doigt frappe le *do* au 3[e] temps.

8 VI[a] corda in Re (in D)[1]

RECEACIONES

1ª Recreación

(a) Fijos los dedos que pisan las blancas y las redondas, hasta tanto no se haya dado a estas su verdadero valor.
(b) Obsérvese que cuando no hay digitación ni marcado de cuerdas, es porque son compases que repiten. Téngase presente esta advertencia, para las Recreaciones siguientes.

RECREATIONS
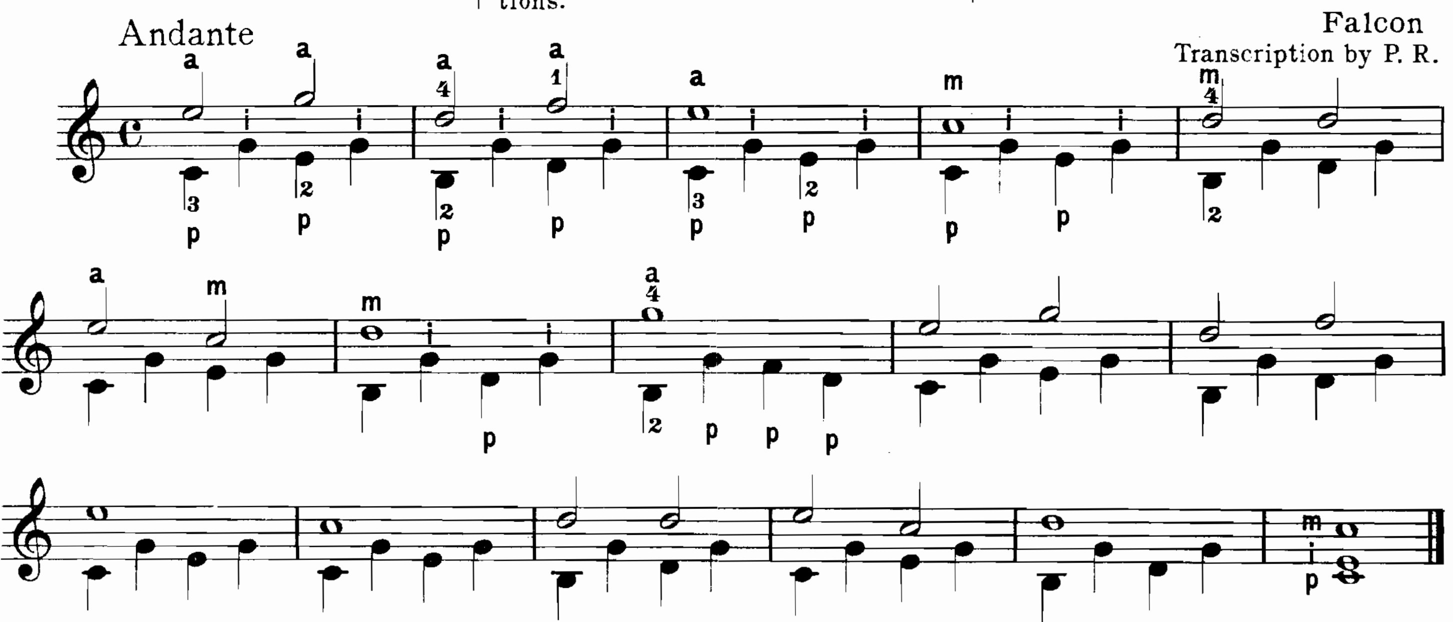
Recreation 1

(a) Keep down the fingers stopping the whole and half-notes until the tones have sounded for their full length.
(b) Observe that when no fingering, and no string-number, are given, it is because the measure is a repetition. Bear this caution in mind when you take up the following Recreations.

RÉCÉATIONS

1e Récréation

(a) Ne pas lever les doigts appuyant les rondes et les blanches avant la terminaison de leur entière valeur.
(b) Quand aucun doigté et indication de corde ne sont mentionnés dans une mesure, celle-ci est une répétition. Observez cela quand vous étudiez les Récréations qui suivent.



2ª Recreación
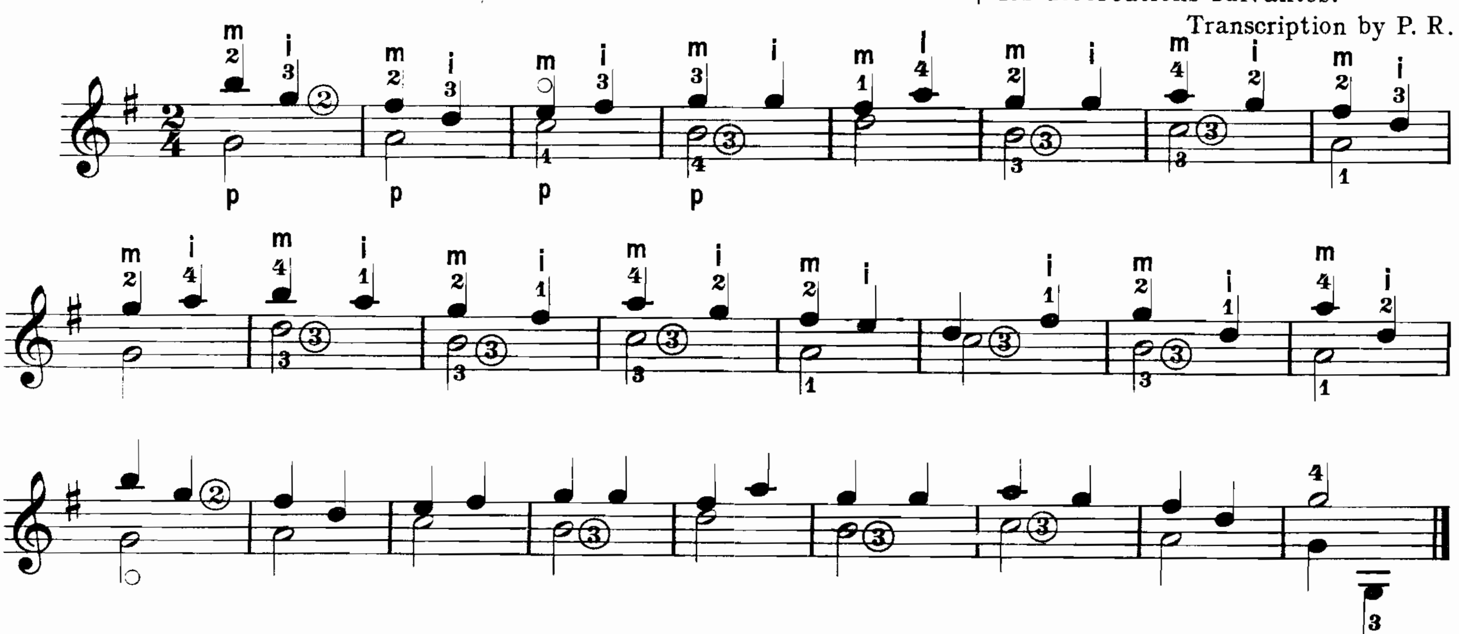
Las notas bajas que no llevan indicado el dedo que las ha de pulsar, han de hacerse con el *pulgar*. Téngase presente esta advertencia para las otras Recreaciones.

Recreation 2

The low notes for which no fingering is given are to be plucked by the thumb. Bear this caution in mind when you take up the following Recreations.

2e Récréation

Les notes de la basse dont le doigté n'est pas indiqué doivent être pincées avec le pouce. Que l'élève observe cette règle quand il travaille les Récréations suivantes.



3ª Recreación
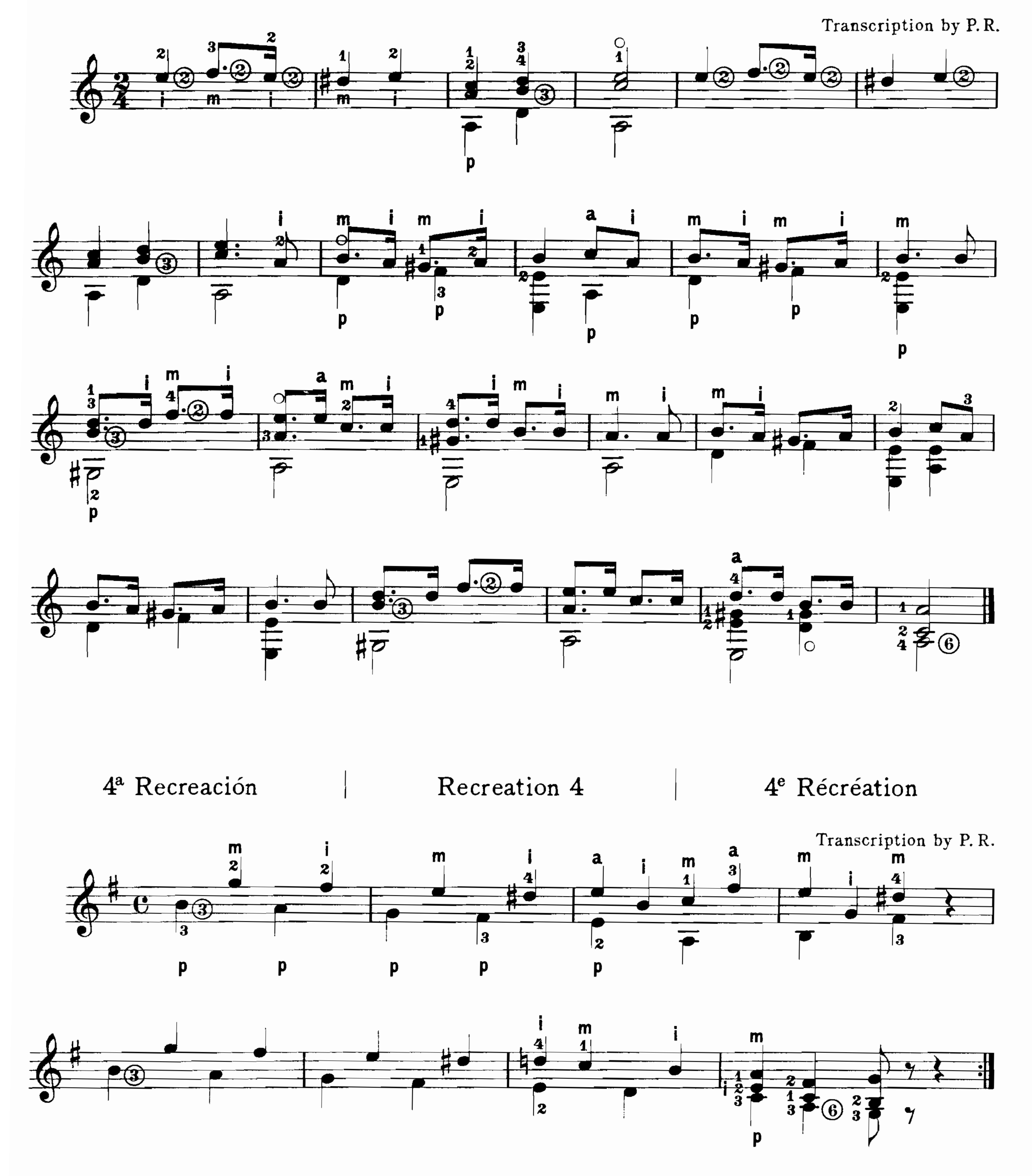
Púlsense los acordes de tres notas con los dedos p, i, m.
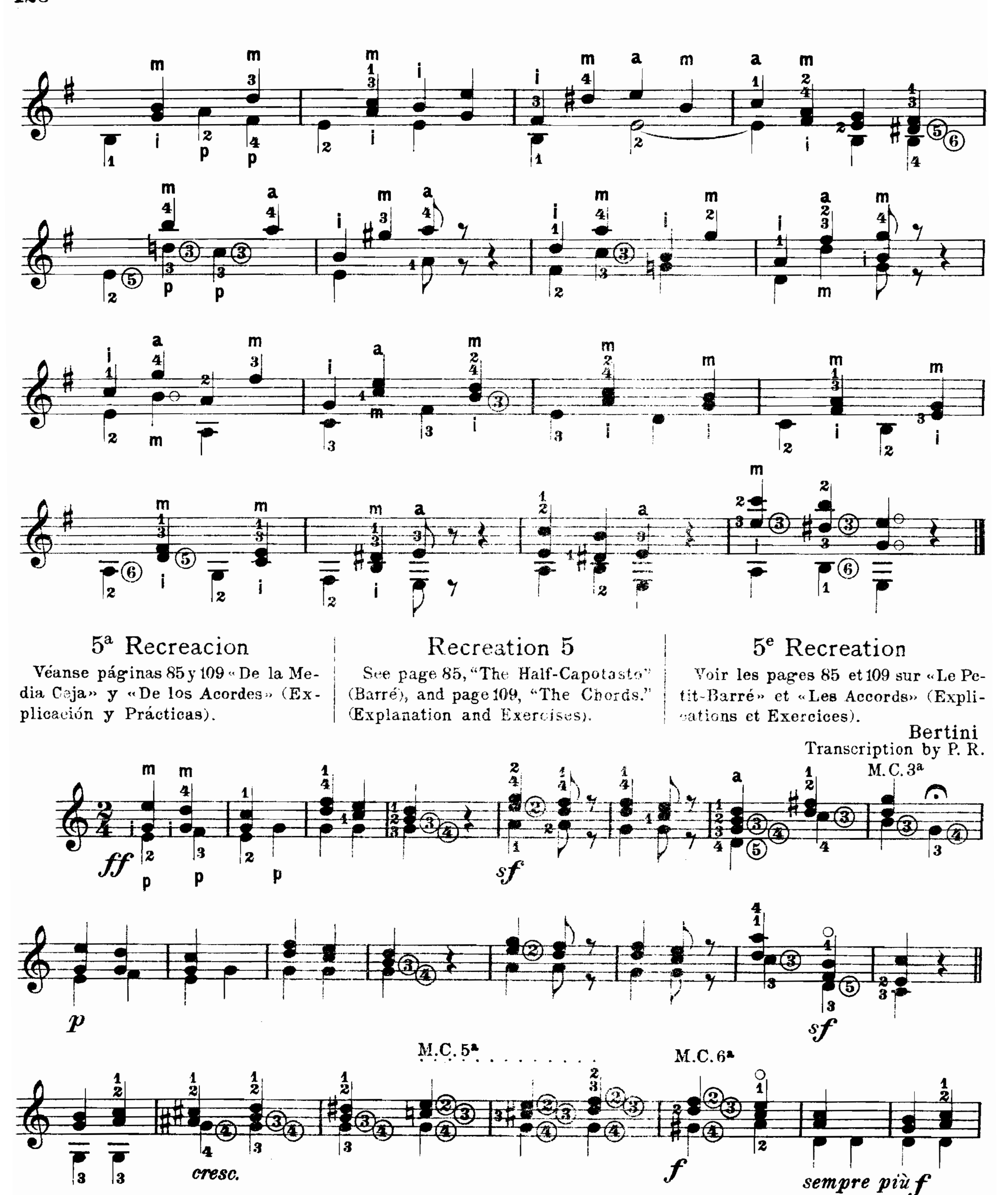
Recreation 3

Pluck the chords of three notes with fingers p, i, m.

3e Récréation

Pincez les accords de trois notes avec les doigts p, i, m.





5ª Recreacion

Véanse páginas 85 y 109 «De la Media Caja» y «De los Acordes» (Explicación y Prácticas).

Recreation 5

See page 85, "The Half-Capotasto" (Barré), and page 109, "The Chords." (Explanation and Exercises).

5e Recreation

Voir les pages 85 et 109 sur «Le Petit-Barré» et «Les Accords» (Explications et Exercices).

Bertini
Transcription by P. R.

6ª Recreación

Véase página 106 «De la Ceja=C.» (Explicación y Prácticas).
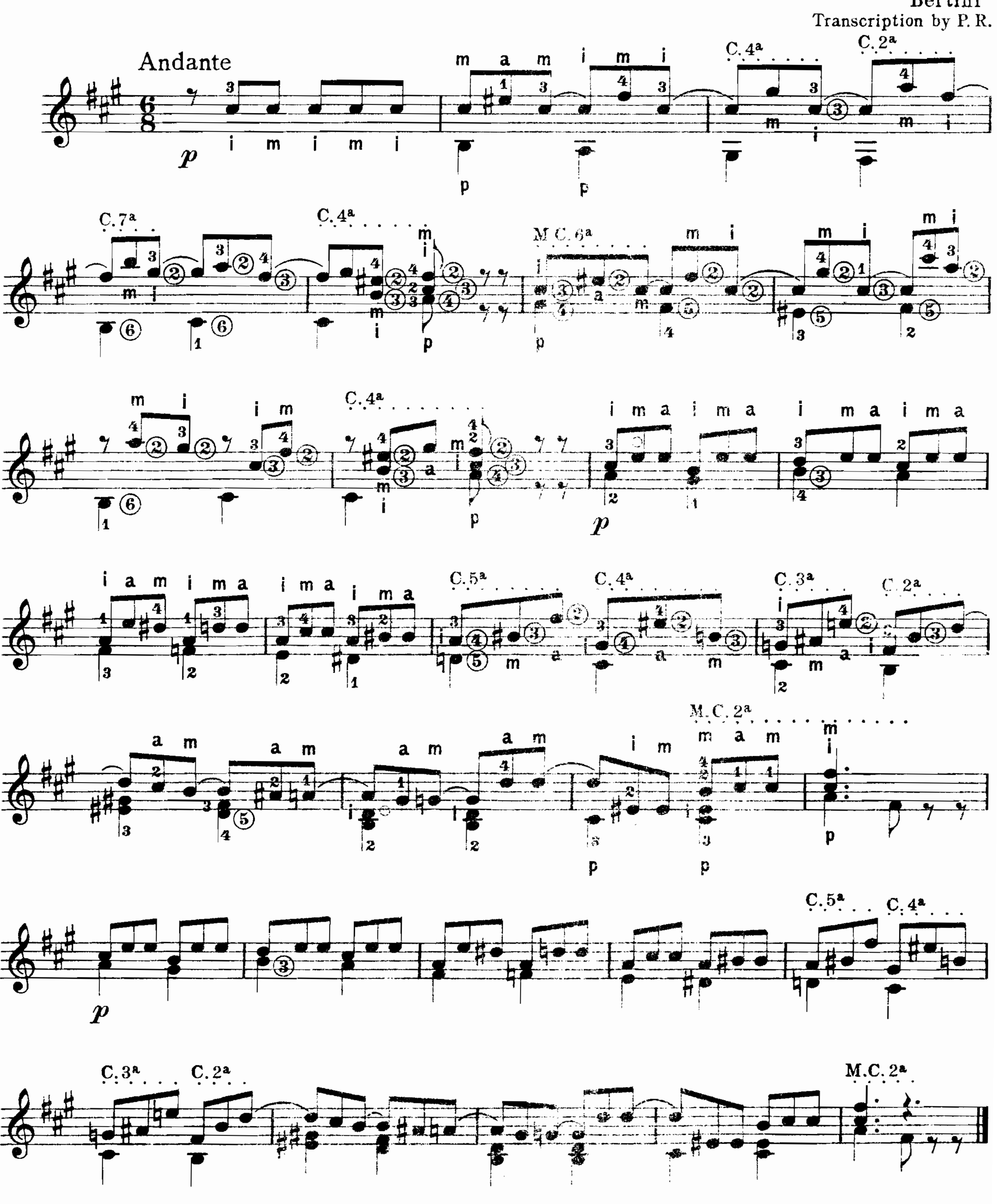
Recreation 6

See page 106, "The Capotasto" (Grand-Barré), Explanation and Exercises.

6e Récréation
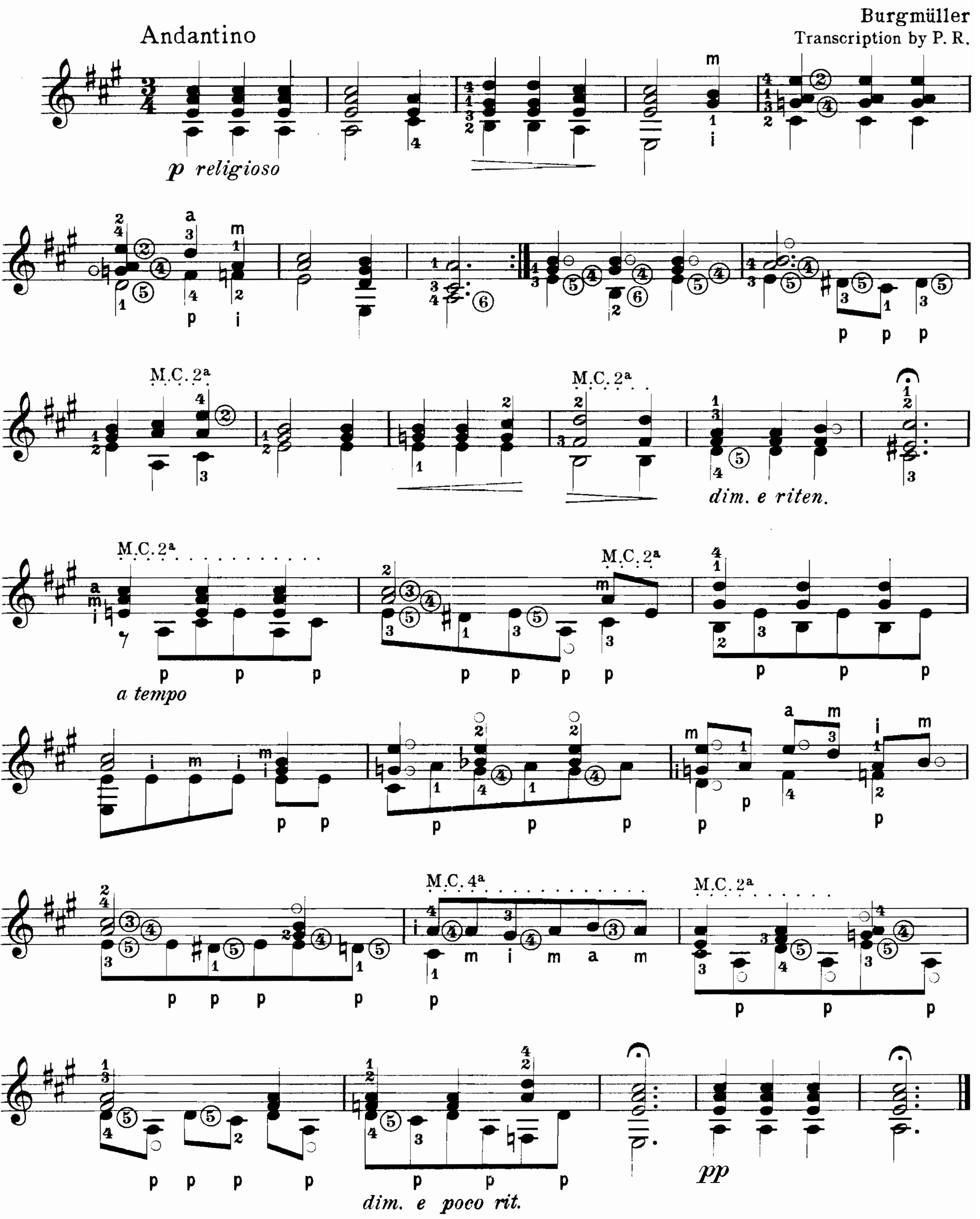
Voir la page 106 intitulée «Grand-Barré» (Explication et Exercices).

Bertini
Transcription by P. R.
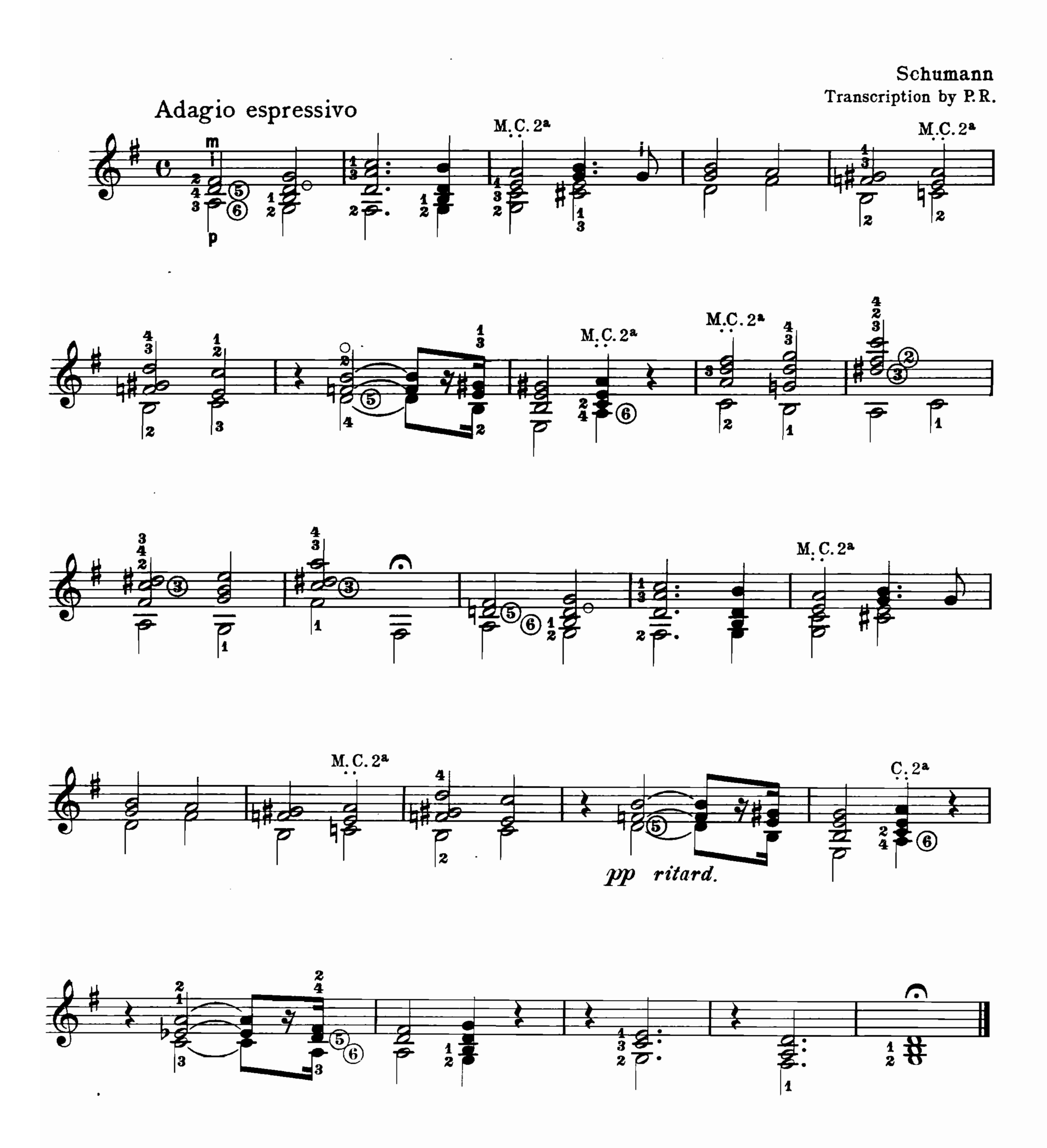


Ave Maria

Burgmüller
Transcription by P. R.



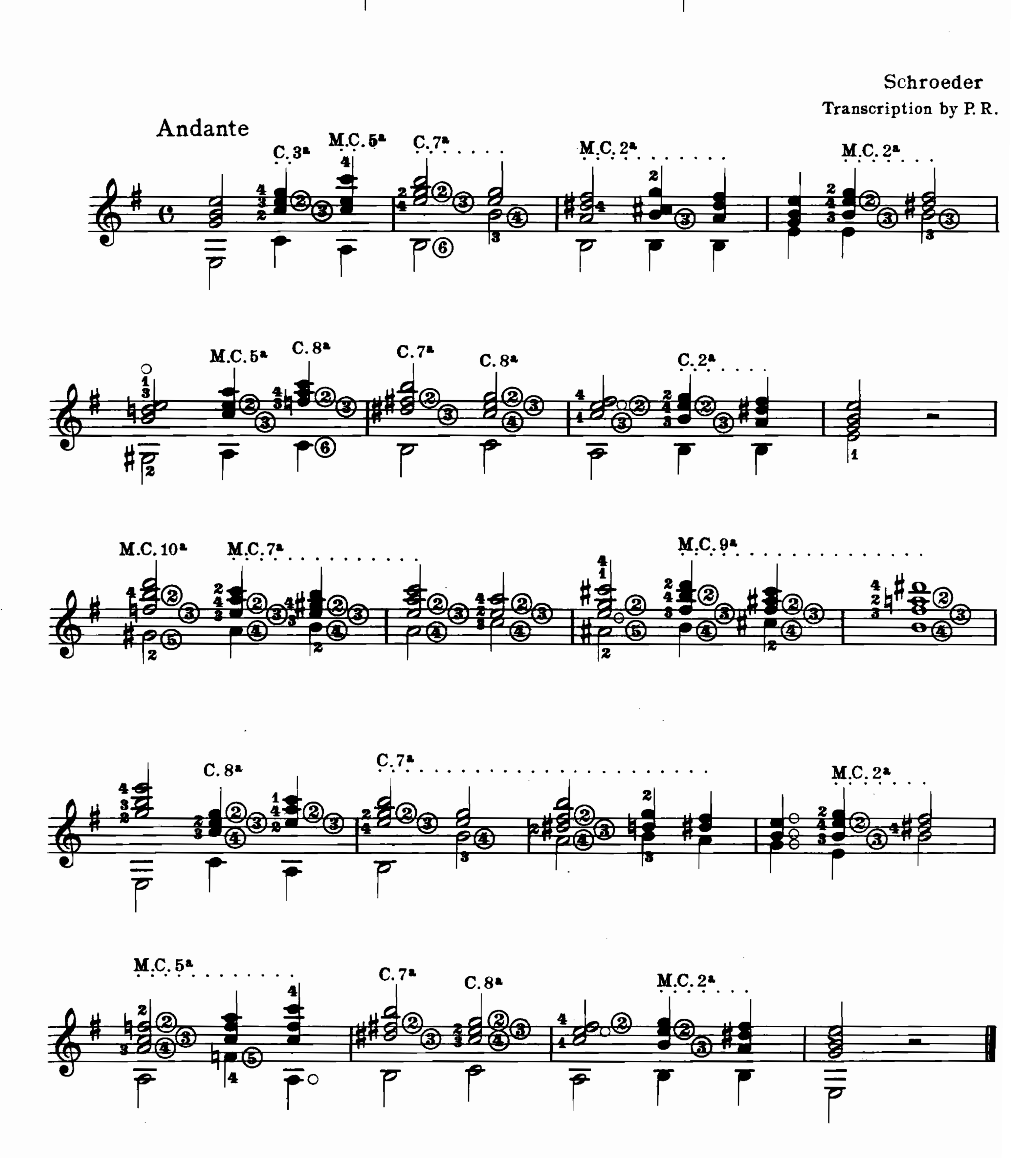
8ª Recreación | Recreation 8 | 8e Récréation

Schumann
Transcription by P.R.
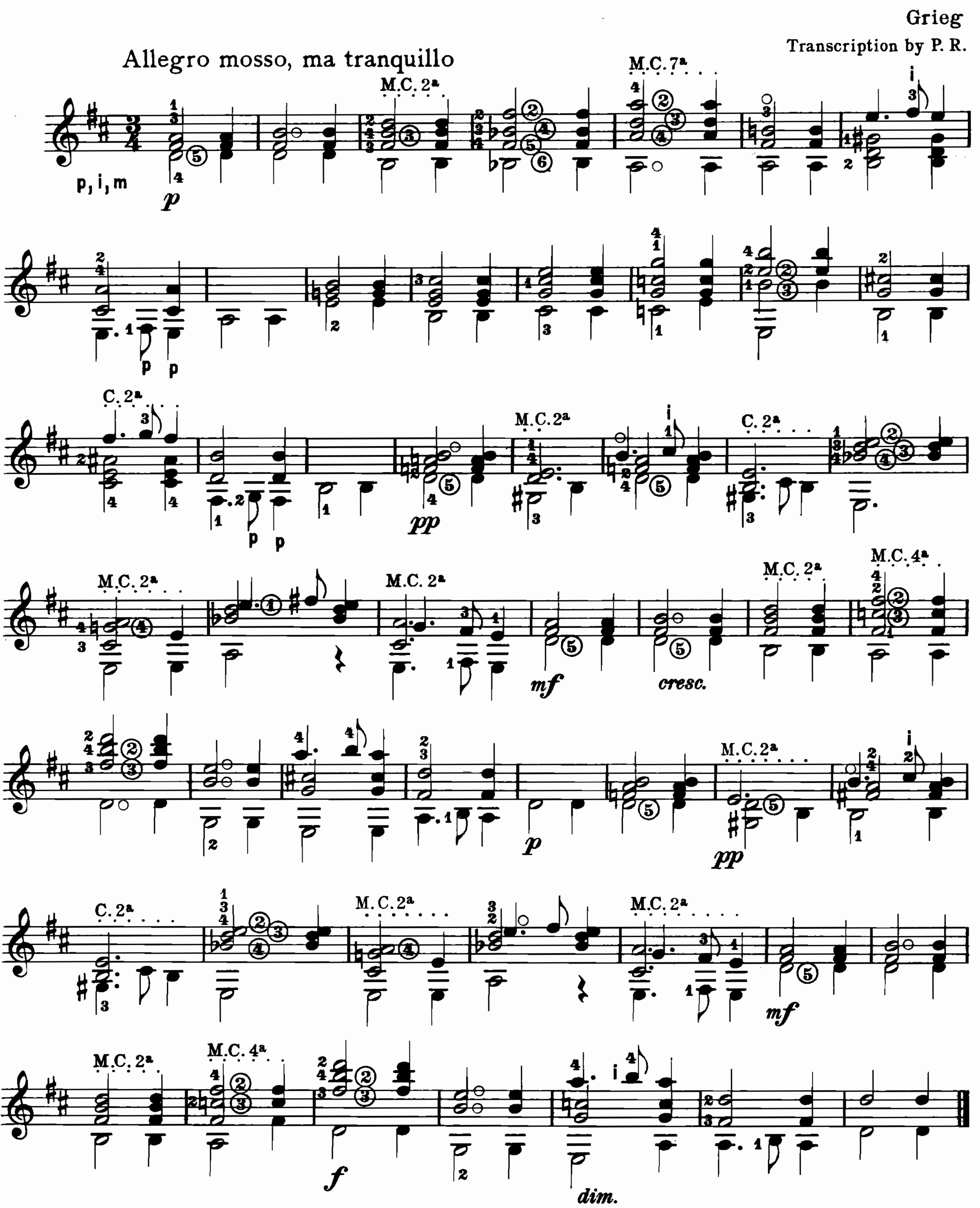


9ª Recreación	Recreation 9	9ᵉ Récréation
Tristezas	Sorrows	Tristesses

Schroeder
Transcription by P. R.



10ª Recreación | Recreation 10 | 10e Récréation

Canon
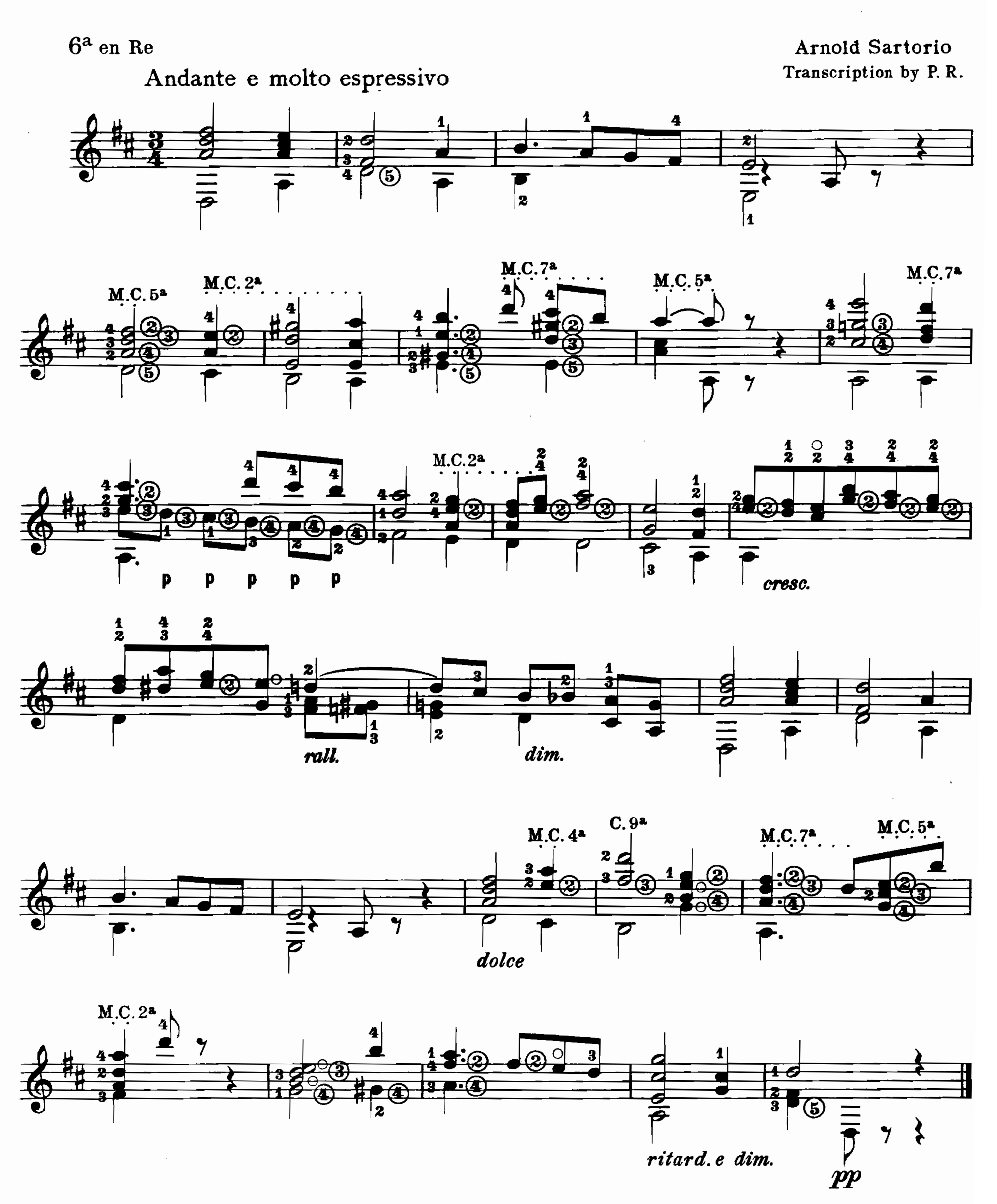


11ª Recreación | Recreation 11 | 11e Récréation

Consolación | Consolation | Consolation

6ª en Re

Arnold Sartorio
Transcription by P. R.
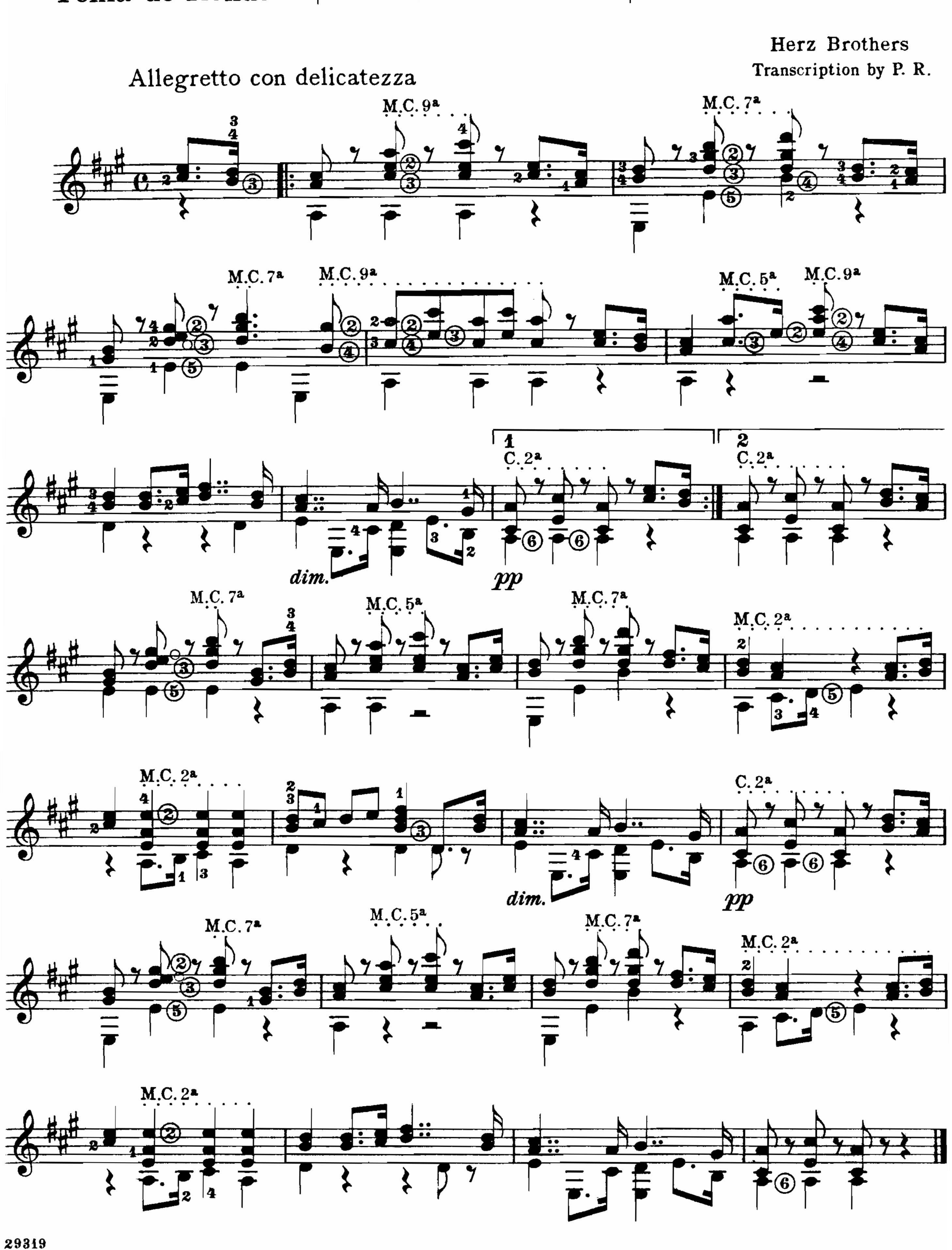
Andante e molto espressivo



12ª Recreación — Tema de Rondó | Recreation 12 — Rondo Theme | 12ᵉ Récréation — Thème de Rondo

Herz Brothers
Transcription by P. R.

Allegretto con delicatezza



13ª Recreación

El Molinero y el Torrente
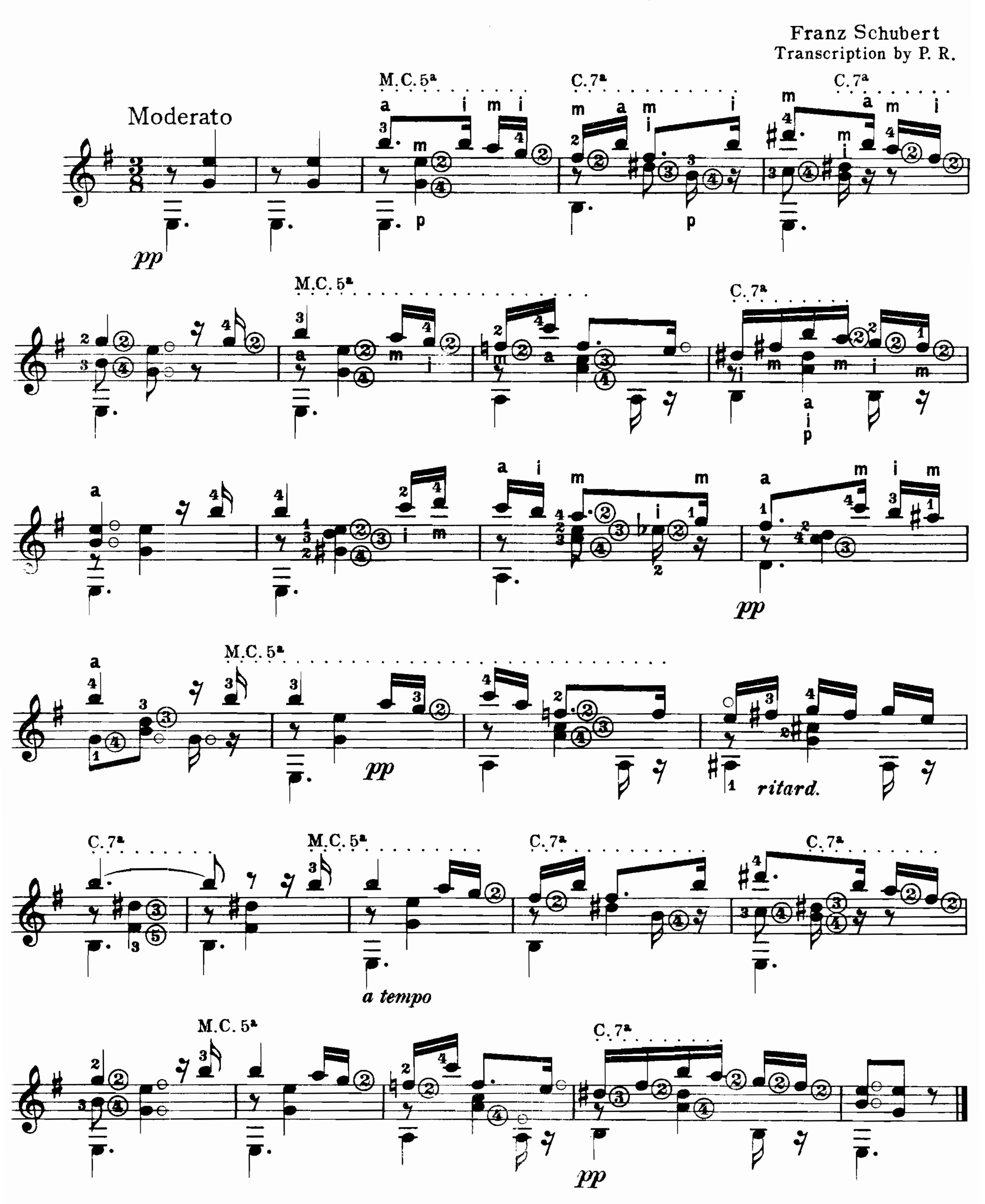
Recreation 13

The Miller and the Brook

13e Récréation

Le Meunier et le Ruisseau

Franz Schubert
Transcription by P. R.
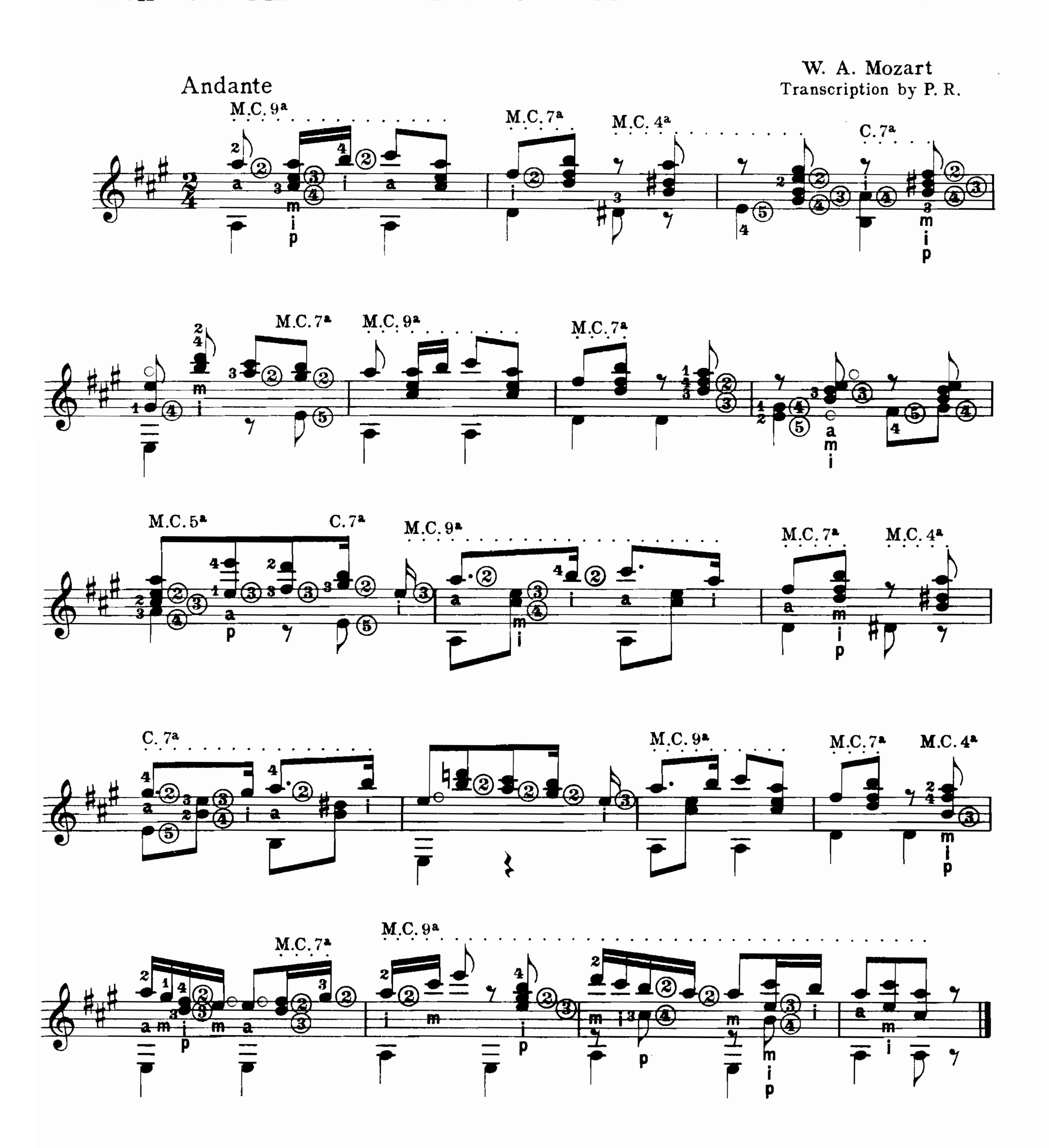


14ª Recreación | Recreation 14 | 14e Récréation

Dell'opera «Don Giovanni»

From the opera "Don Giovanni"

De l'opéra «Don Giovanni»
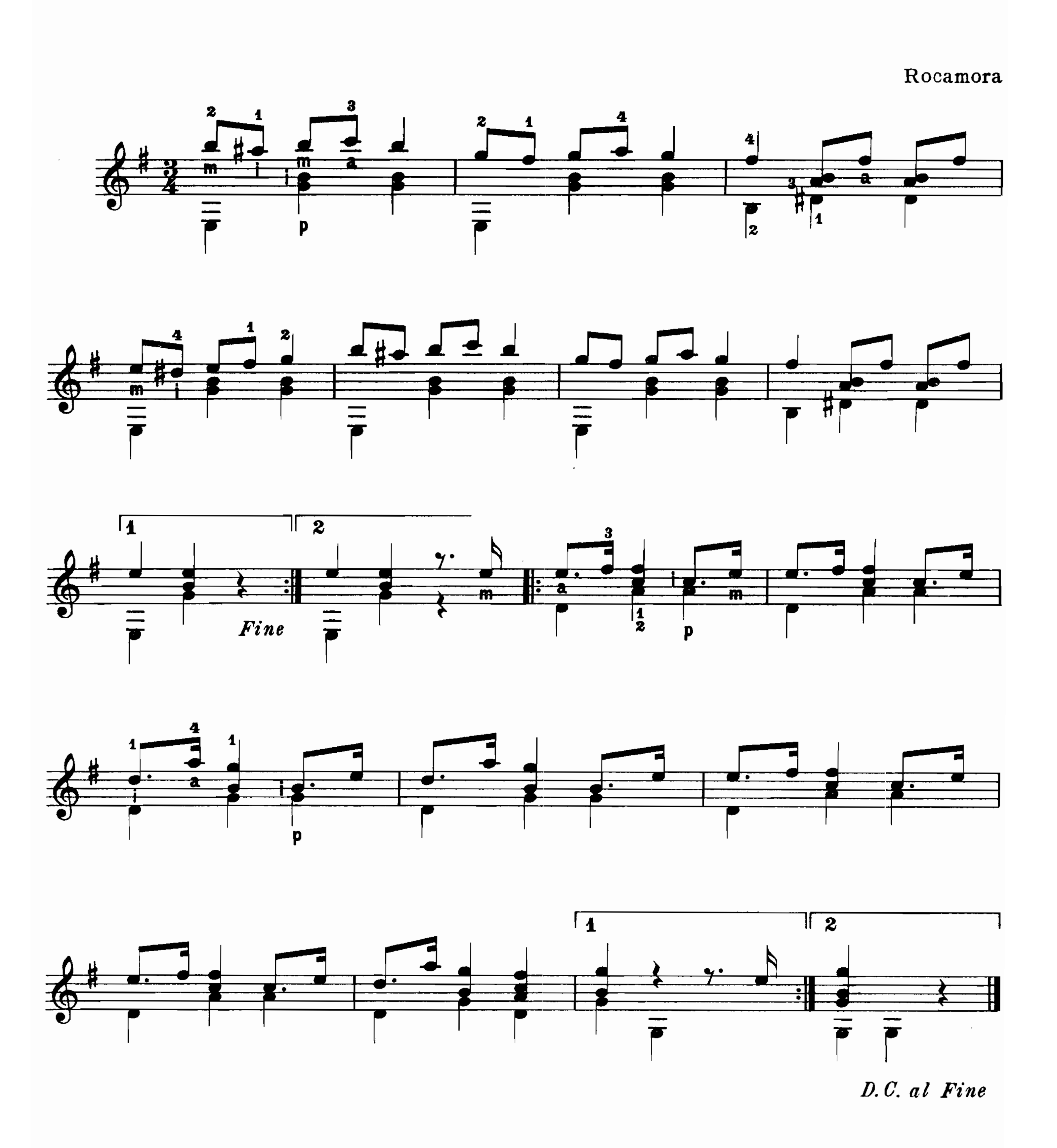


29319

15ª Recreación | Recreation 15 | 15e Récréation

Mazurka
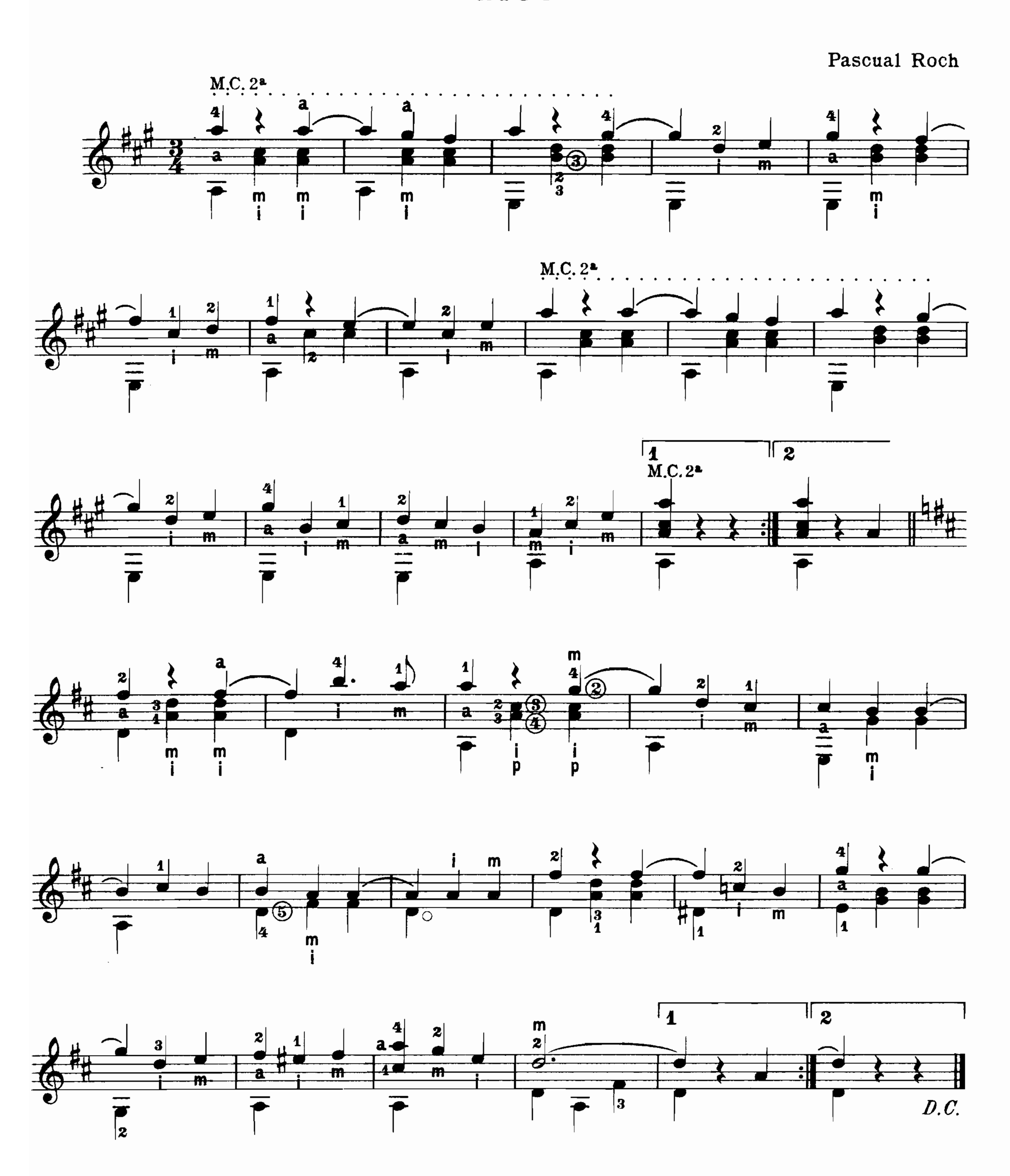
Rocamora



16ª Recreación | Recreation 16 | 16e Récréation

Valse

Pascual Roch



17ª Recreación | Recreation 17 | 17e Récréation

Schottische

Pascual Roch

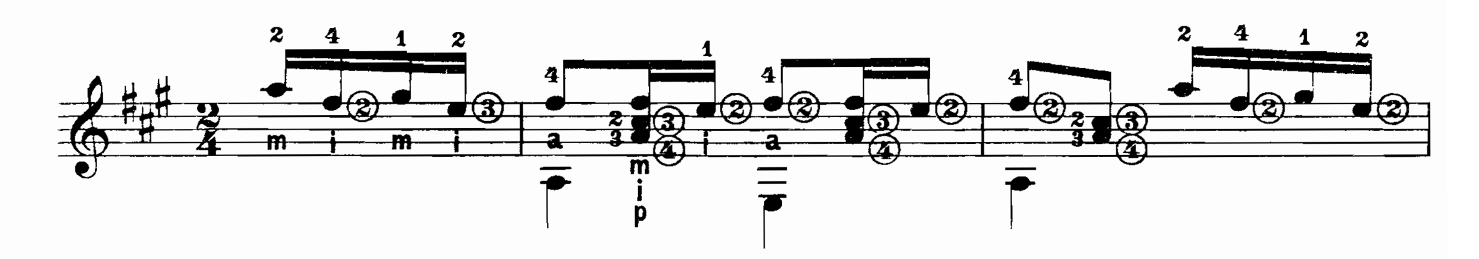
M.C. 4ª C. 7ª M.C. 9ª

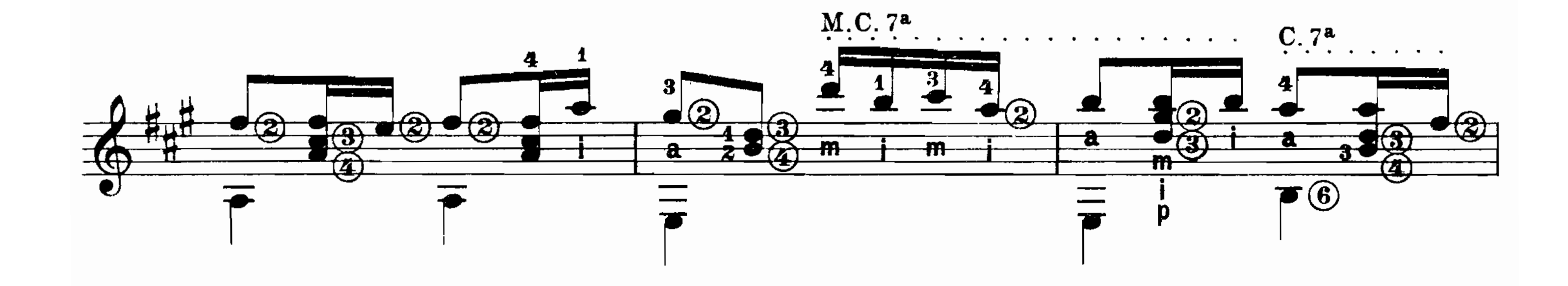
M.C. 5ª M.C. 9ª

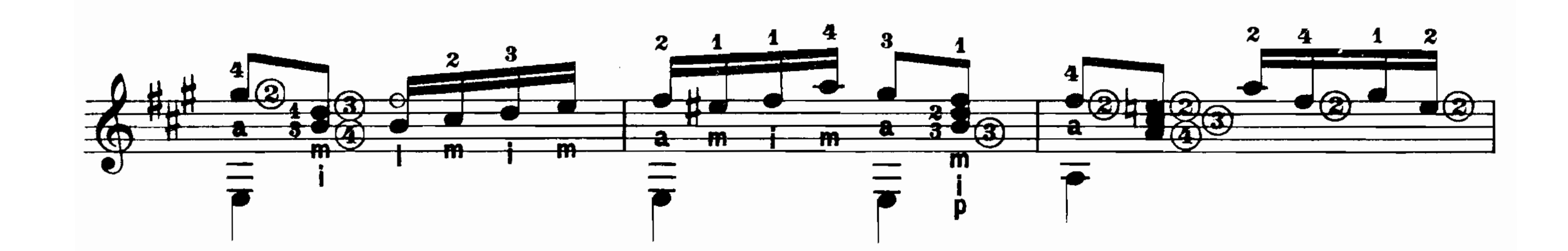
M.C. 5ª

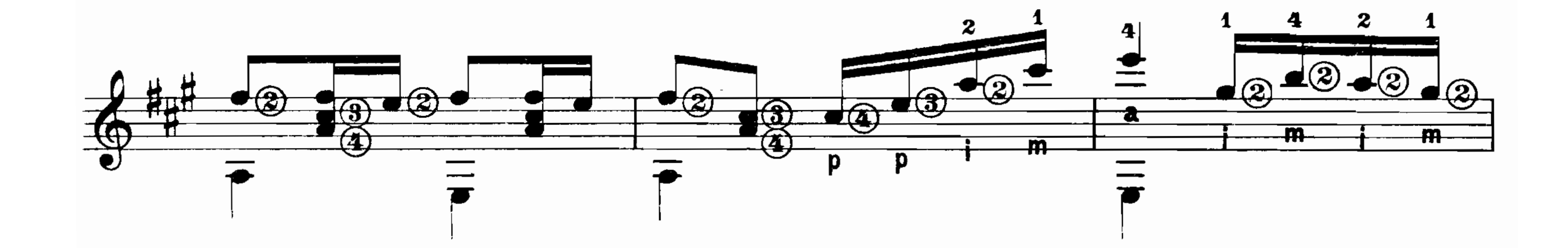
Polka
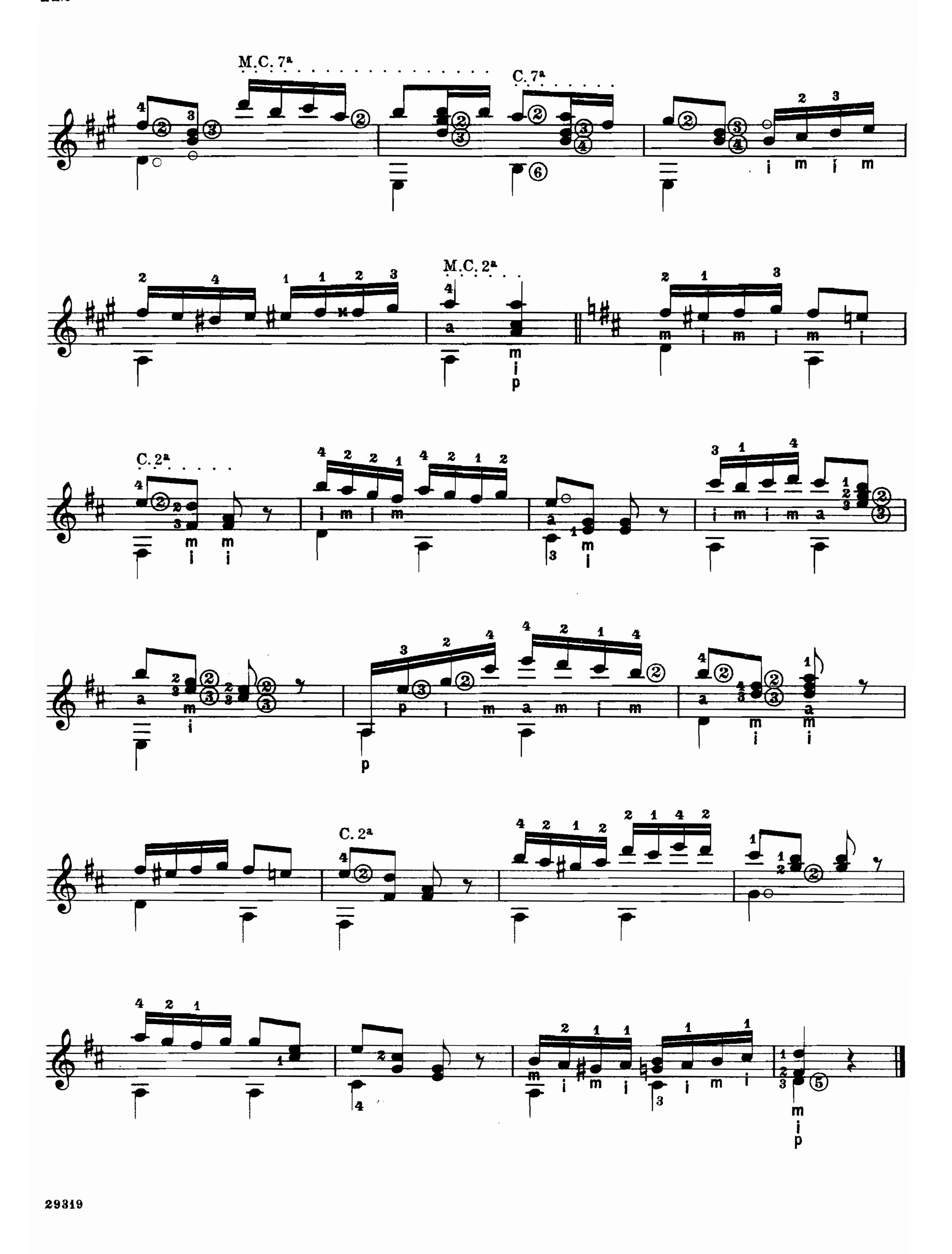
Transcription by P. R.











M.C. 7ª
C. 7ª
M.C. 2ª
C. 2ª
C. 2ª

19ª Recreación | Recreation 19 | 19e Récréation
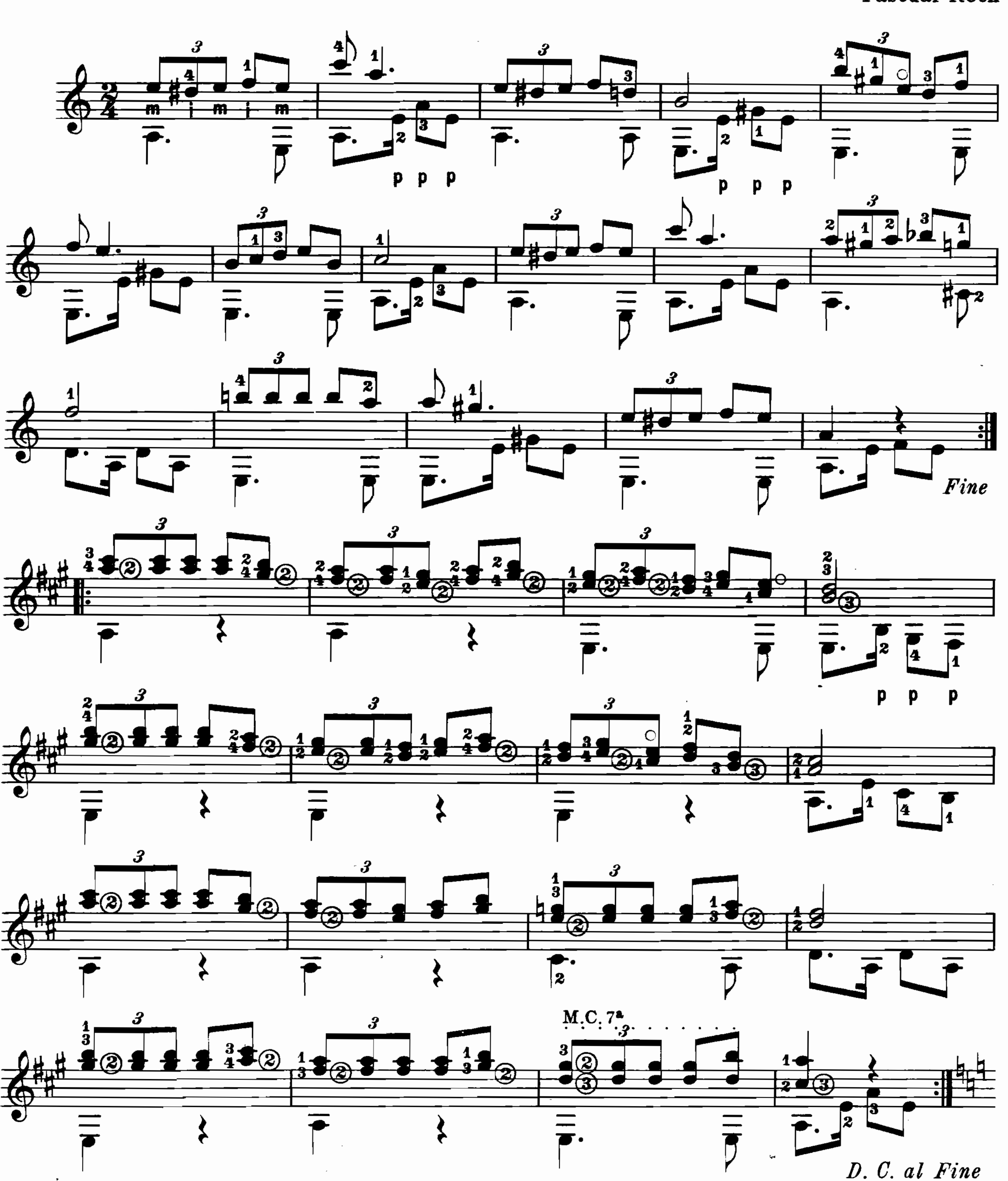
Habanera

Véase página 89 «De las Terceras» (Explicación detallada y Prácticas).

See page 89, "On Thirds" (Explanation and Exercises).

Voir la page 89 intitulée «Des Tierces» (Explication et Exercices).
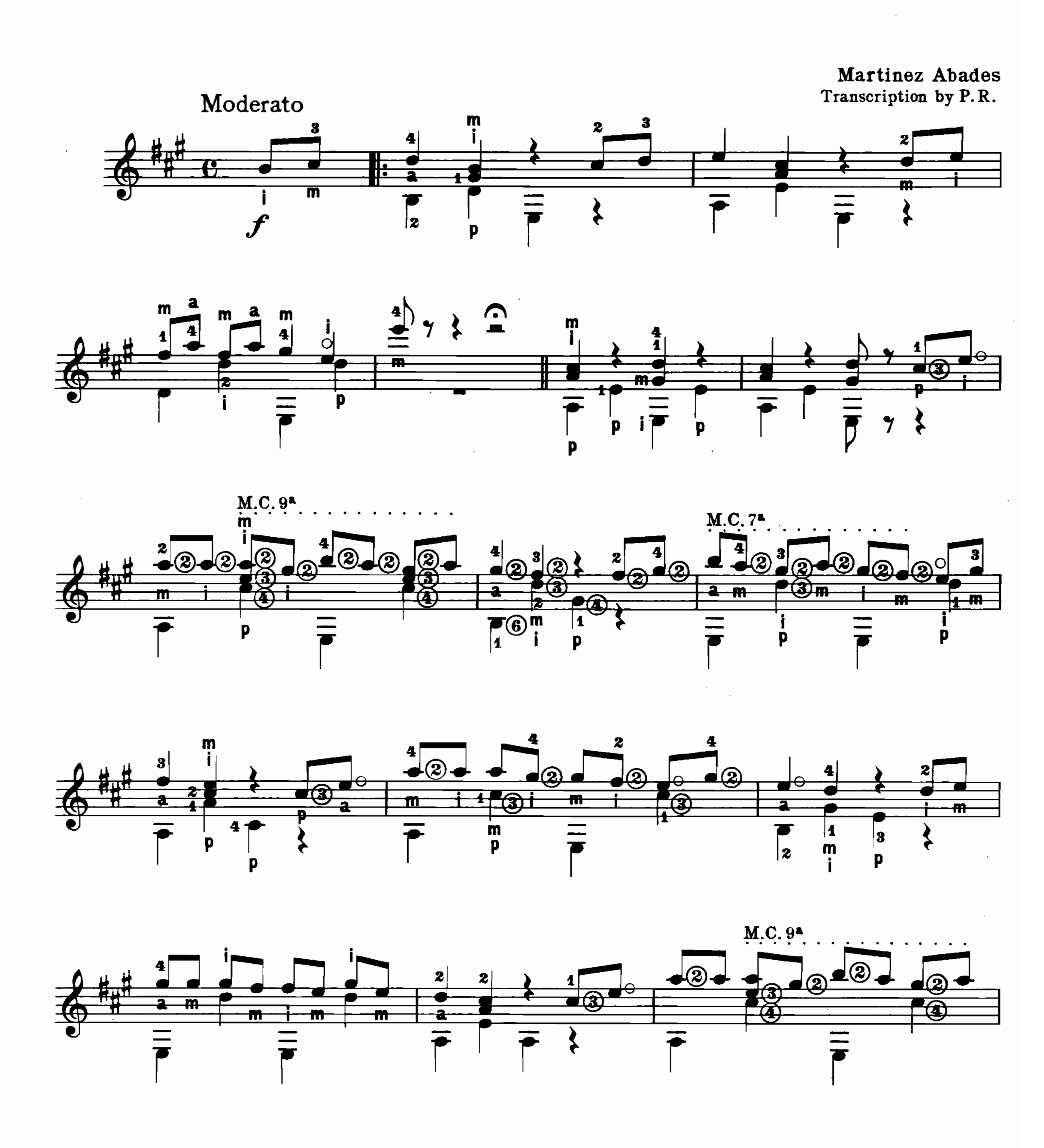
Pascual Roch
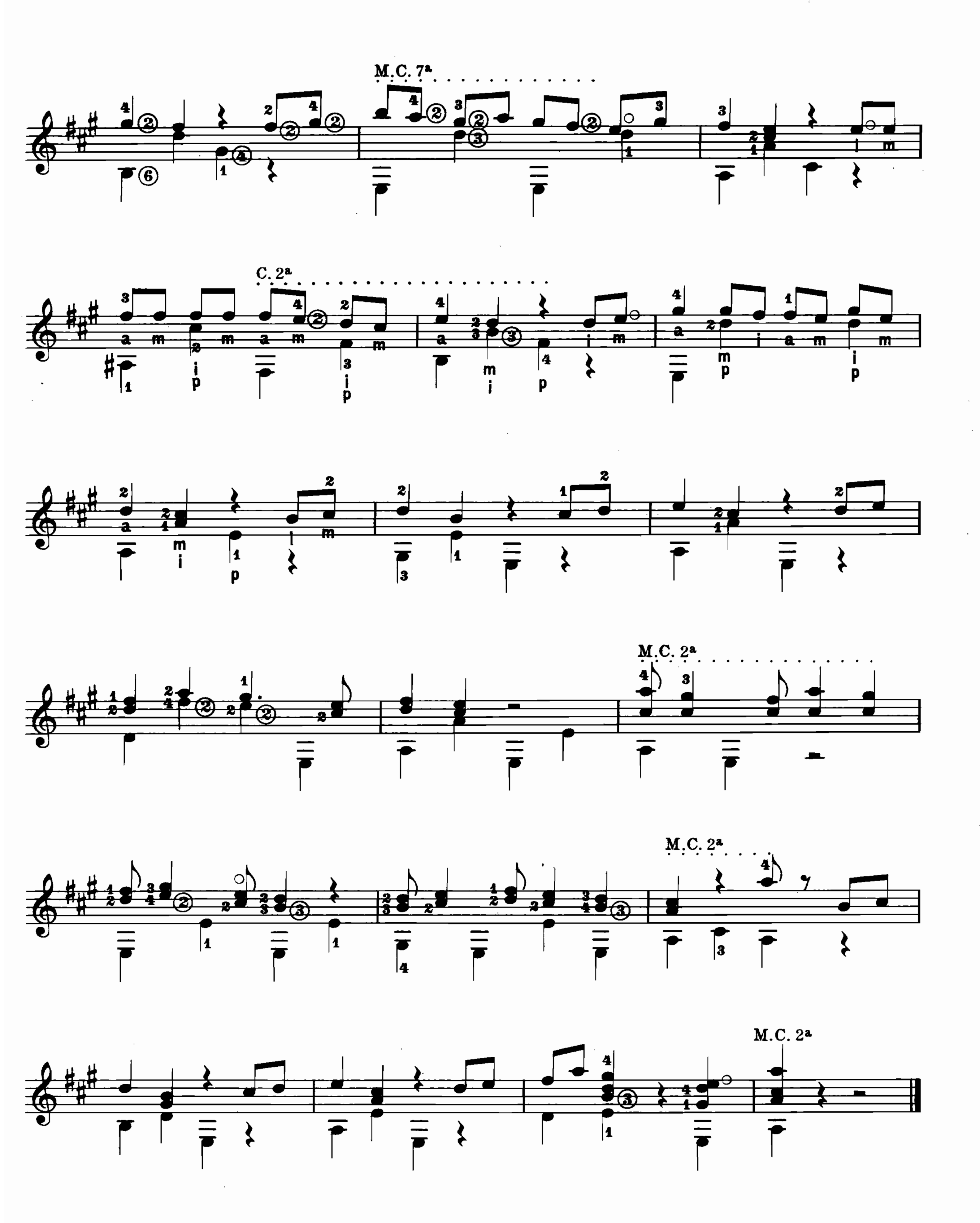


20ª Recreación	Recreation 20	20ᵉ Récréation
Mala Entraña	The Scapegrace	Le Vaurien

Martinez Abades
Transcription by P. R.

Moderato




M.C. 7ª
C. 2ª
M.C. 2ª
M.C. 2ª
M.C. 2ª

MÚSICA PARA PIANO

(Exclusivo de Estudios)

PUBLICADA EN LA

LIBRERÍA DE MÚSICA CLÁSICA DE SCHIRMER

Los volúmenes marcados con un asterisco* contienen una reseña biografica y el retrato del autor; y los marcados con una cruz† se pueden obtener en tela por $1.50 extra.

TODOS PRECIOS SON EN ORO

VOL.		RÚSTICA
*13-14	**Bach, J. S.** El clave bien templado. (Ch. Czerny). 2 vol., c. u.	1 75
	—La misma obra en 1 vol., encuadernado en tela, $3.00 También en medio tafilete.	
†16	—30 Invenciones á 2 y 3 voces. (Mason)	1 00
379	—15 Invenciones á 2 voces. (Mason)	60
380	—15 Invenciones á 3 voces. (Mason)	60
424	—18 Pequeños preludios y fugas	1 50
15	—21 Preludios cortos y 6 fugas	75
17-18	—6 Suites inglesas. 2 vols., c. u. En 1 vol., en tela, $2.20	75
†19	—6 Suites francesas	75
*22	—Fantasia cromática y fuga. Concierto (estilo italiano). Fantasia, Cm. Preludio y fuga, Am.	75
†12	**Bach-Album.** 21 Piezas favoritas. (Sara Heinze)	75
300	**Bargiel, W.** Op. 31. Suite, Gm.	75
621-625	**Beethoven, L. van.** 5 Conciertos, c. u.	1 00
†5	—Composiciones fáciles	1 00
†*1-2	—Sonatas. 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	3 00
†*301-302	La misma obra impresa en papel más fuerte. 3 vols., c. u. También en medio tafilete.	2 50
6-7	—Variaciones. 2 vols., c. u.	1 50
*400-401	**Bennett, W. S.** Álbum. 2 vols., c. u.	1 00
504	**Berens, H.** Op. 70. 50 Piezas sin octavas	1 00
505-507	—Las mismas en 3 vols., c. u.	50
*357	**Bizet, G.** L'Arlesienne (2 suites)	1 00
256-431	**Brahms, J.** Danzas húngaras. 2 vols., c. u.	1 00
*211-212	**Chaminade-Album.** 2 vols., c. u.	1 00
†31	**Chopin, F.** 4 Baladas También en medio tafilete.	1 00
†37	—2 Conciertos También en medio tafilete.	2 50
†38	—4 Piezas de concierto También en medio tafilete.	1 50
†28	—51 Mazurcas También en medio tafilete.	2 00
†30	—19 Nocturnos También en medio tafilete	1 25
†29	—11 Polonesas También en medio tafilete.	1 25
†34	—25 Preludios, 3 Rondós También en medio tafilete.	1 00
†32	—4 Scherzos, y Fantasia También en medio tafilete.	1 50
†35	—3 Sonatas También en medio tafilete.	1 00
*†27	—15 Valses También en medio tafilete.	1 00
†36	—Varias composiciones También en medio tafilete.	1 00
†39	**Chopin-Album.** 32 Composiciones favoritas También en medio tafilete.	2 00
385-386	**Clementi, N.** 12 Sonatas. 2 vols., c. u.	1 00
811	—6 Sonatinas. Op. 36	60
*40	—12 Sonatinas. Op. 36, 37, 38	1 00
226	**Concone, J.** Op. 37. 24 Preludios	60
266	**Diabelli, A.** 11 Sonatinas. Op. 151, 168	1 00
*41	**Dussek, J. L.** Op. 20. 6 Sonatinas	1 00
†*42	**Field, J.** 18 Nocturnos. (Liszt)	1 00
320	**Gade, N. W.** Op. 19. Acuarelas	75
552	—Op. 36. La Vispera de Natividad de los niños	50
547	—Op. 41. Fantasiestücke (piezas de fantasia)	50
*213-214	**Godard-Album.** 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
198	**Grieg, E.** Op. 3. 6 Poéticas pinturas de tono	60
199	—Op. 6. 4 Humoristicas	50
201	—Op. 12. 8 Piezas liricas (Libro 1)	50

VOL.		RÚSTICA
728	—Op. 17. 25 Danzas septentrionales y tonadas populares	75
200	—Op. 19. Esbozos de la vida noruega	75
771	—Op. 28. 4 Hojas de album	75
772	—Op. 38. 8 Piezas liricas (Libro 2)	75
773	—Op. 43. 6 Piezas liricas (Libro 3)	75
205	—Op. 46. Peer Gynt. Primera suite	75
774	—Op. 47. 7 Piezas liricas (Libro 4)	75
775	—Op. 54. 6 Piezas liricas (Libro 5)	75
779	—Op. 68. 6 Piezas liricas (Libro 9)	75
*106-107	**Grieg-Album,** 45 Piezas. 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
422-423	**Gurlitt, C.** Op. 54. 6 Sonatinas. 2 vols., c. u.	75
309	—Op. 101. Hojas de album para la juventud	60
323	—Op. 107. Capullos y flores	75
601	—Op. 113. Mimosas	1 00
325	—Op. 140. Álbum de la juventud	75
381	**Händel, G. F.** 12 Piezas fáciles	50
*43	**Händel-Album.** 22 Piezas favoritas	1 00
*295-297	**Haydn, J.** 20 Sonatas. (Klee-Lebert.) 2 vols., c. u.	1 25
550-551	**Heller, S.** Promenades d'un solitaire. (Paseos de un solitario.) 2 libros (Op. 78, 80), c. u.	75
130	—Op. 81. 24 Preludios	75
*600	—Op. 82. Flor, fruto y espina; piezas (Nuits blanches)	1 00
748	—Op. 119. 32 Preludios	1 00
*173	**Henselt-Album.** 11 Piezas escogidas En tela, $1.50	1 00
*45-46	**Hummel, J. N.** Composiciones escogidas. 2 vols., c. u.	1 50
47	—Conciertos. Op. 85, 89	1 50
*271	**Hünten, F.** Rondós	75
692	**Jensen, Ad.** Op. 17. Escenas de viaje	1 00
359	—Op. 33. Canciones y danzas. 20 Piezas	1 00
647	—Op. 44. Eroticon. 7 Piezas	1 00
*627-628	**Jensen-Album.** 25 Piezas. 2 vols., c. u.	1 00
*627-628	**Kjerulf-Album.** 2 vols., c. u.	1 00
436	**Köhler, L.** Op. 210. Álbum de los niños	75
768	—Op. 243. El amigo de los niños	1 00
769-770	—La misma obra en 2 vols., c. u.	60
390	**Krause, A.** Op. 1. 3 Sonatas fáciles	60
*52-53	**Kuhlau, F.** Sonatinas. 2 vols., c. u.	1 00
441-442	**Kühner, C.** Álbum de piezas instructivas. 2 tomos, c. u.	1 00
365	**Kullak, Th.** Escenas infantiles. Op. 62 y 81	75
566-567	—Las mismas en 2 tomos, c. u. 81. c. u.	50 50
341	**Liszt, F.** Consolaciones. Sueños de amor	1 00
128-129	—24 Canciones de F. Schubert, transcriptas. Con texto superlineal en inglés y en alemán. 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 25
*598-599	**Liszt-Album.** 15 Piezas. 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
†*58	**Mendelssohn, F.** 49 Canciones sin palabras	1 75
59	—Miscelánea de composiciones	1 50
61-62	—2 Conciertos, con un segundo piano en partitura: Dm., c. u.	75
558	—Op. 72. 6 Piezas para ninos	50
*182-183	**Moscheles, I.** Composiciones escogidas. 2 vols., c. u.	1 50
280	**Moszkowski, M.** Op. 12. 5 Danzas españolas	1 00

VOL.		RÚSTICA
614-615	**Moszkowski-Album.** 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
661-665	**Mozart, W. A.** 5 Conciertos para piano con un segundo piano en partitura:	1 00
382	—12 Piezas escogidas	75
*65	—19 Sonatas También en medio tafilete.	3 00
726	**Oesten, Th.** Op. 61. Flores de Mayo	60
*369-370	**Raff, J.** Album. 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
355	**Reinecke, C.** Op. 47. 3 Sonatinas	60
204	—Op. 77. Música del hogar. 18 Piezas fáciles	1 00
435	—Op. 88. Canciones de una jóven. 11 Piezas	1 00
727	**Reinhold, H.** Op. 27. Álbum para los jóvenes	75
700	—Op. 39. Miniaturas	60
791	**Rubinstein, A.** Op. 23. 6 Estudios	1 50
*367-368	**Rubinstein-Album.** 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
†*73	**Scarlatti, D.** 22 Piezas	1 00
559	**Scharwenka, X.** Op. 62. Álbum para jóvenes pianistas. 12 Piezas pequeñas	1 00
†*75	**Schubert, F.** Fantasias, Impromptus y Momentos musicales También en medio tafilete.	1 50
128-129	—24 Canciones, transcriptas. Véase Liszt, F.	
89	**Schumann, R.** Op. 9. Carnaval	75
103	—Op. 11. Sonata en F♯m.	75
92	—Op. 12. 8 Trozos de fantasia	75
104	—Op. 14. Sonata, Fm.	75
101	—Op. 15. Escenas de la infancia. 13 Piezas	50
95	—Op. 16. Kreisleriana. 8 Fantasias	60
93	—Op. 18. Arabesco; y Op. 19, Ramillete	60
102	—Op. 10. Humoristica	60
98	—Op. 21. Novelletten	1 00
105	—Op. 23. Sonata, Gm.	60
94	—Op. 23. 4 Nocturnos; y Op. 111, 3 Fantasias	60
99	—Op. 26. Faschingsschwank de Viena	60
91	—Op. 68. Álbum de la juventud: 43 Piezas	75
†90	—Op. 68. Álbum de la juventud; y Op. 15. Escenas de la infancia	1 00
97	—Op. 82. Escenas silvestres, 9 Piezas; y Op. 28, 3 Romanzas	1 00
†100	**Schumann-Album.** 22 Piezas También en medio tafilete.	1 00
*786-787	**Sinding, Chr.** Álbum. 2 vols., c. u. También en medio tafilete	1 00
†329-340	**Sonata-Album.** 2 vols., c. u.	2 00
†51	**Sonatina-Album.** 30 Sonatinas y piezas	1 50
†265	**Sonatina-Album.** Edición abreviada. 15 Sonatinas	1 00
	Sonatina-Album, Moderno, 2 vols.:	
†305	Vol. I. 30 Sonatinas y piezas	1 25
†630	Vol. II. 16 Sonatinas y piezas	1 25
†693	**32 Sonatinas y Rondós**	1 50
*398	**Steibelt, D.** 2 Rondós y 7 Sonatinas	75
131-133	**Strauss, J.** Álbum. 28 Danzas favoritas. 3 vols., c. u.	1 00
*361-362	**Tschaikowsky-Album.** 2 vols., c. u. También en medio tafilete.	1 00
127	**Volkmann, R.** Op. 27. Canciones de la abuela. 13 Piezas fáciles	50
57	**Wagner-Liszt Album.** Véase Liszt F.	
†*134	**Weber, C. M. von.** Concertstück, piezas y variaciones	1 00
†760	—4 Sonatas	1 25

Un catálogo completo de la Librería de música clásica de Schirmer se Envirá Gratis á Solicitud